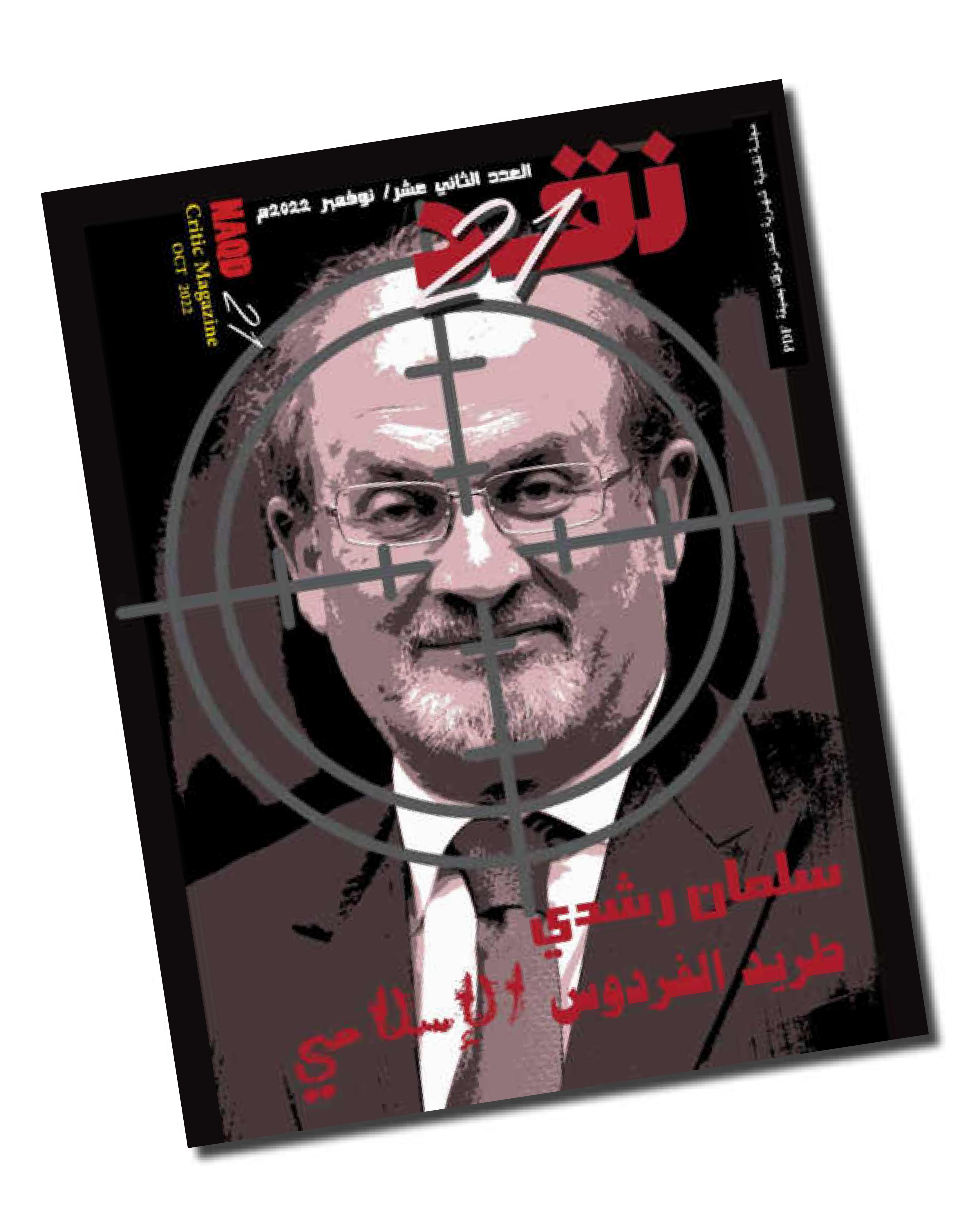
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتاً بصيغة PDF

العدد الثاني عشر/ نوفمبر 2022م

نقد 21

NAQD 21
Critic Magazine
NOV 2022

سلمان رشدي
طريد الفردوس الإسلامي


نقد 21
العدد الثاني عشر/ نوفمبر 2022م
NAQD 21
Critic Magazine
OCT 2022
سلمان رشدي
طريد الفردوس الإسلامي

افتتاحية:

المُسلمون وخطاب الكراهية!

ثمة سؤال كثيرا ما يفرض نفسه داعيا للكثير من التأمل والتوقف أمامه من أجل محاولة البحث عن إجابة شافية له: لم يتميز الخطاب الديني، لا سيما الخطابين الإسلامي واليهودي بالكراهية في جل المواقف التي يتعرض إليها؟! لِمَ يرى اليهود أنفسهم دائما شعب الله المُختار والأفضل على البشرية جمعاء، بينما يرى المُسلمون أنفسهم مُنزهين، وهم فقط الذين يمتلكون الحقيقة المُطلقة، والإيمان الحقيقي؛ الأمر الذي يجعلهم بالضرورة هم المَستحقين للفردوس النهائي بعد الموت، بينما غيرهم ممن لم يتبعونهم لا بد لهم أن يحترقوا في الجحيم الأبدي؟!

هذه الأسئلة وغيرها الكثير لا بد لها أن تُترى على أذهاننا في عاصفة من التساؤلات المولدة للأكثر من الدهشة حينما نتأمل الخطاب الإسلامي الحريص على نفي الجميع أمامه، ليقف وحده مُتباهيا، مُتعملقا، مُزيحا الآخرين إلى الهامش ليظل هو الوحيد في قلب المتن، ليصبح هو لبه الجوهري!

في شهر أغسطس الماضي تعرض الروائي الهندي الأصل الإنجليزي الجنسية سلمان رشدي لمحاولة اغتيال خلال مُؤتمر في شرق نيويورك على يد الشاب الأمريكي اللبناني هادي مطر، البالغ من العمر 24 عاما، وقال مطر في مُقابلة مع صحيفة "نيويورك بوست"، من سجن في تشوتوكوا في شمال ولاية نيويورك: إن سلمان رشدي هو شخص تهجم على الإسلام! كما قال: إنه لم يقرأ سوى صفحتين من رواية رشدي "آيات شيطانية" فقط، وهي الرواية التي دعت الشاب إلى الإقدام على اغتياله باعتبار أن فعل الاغتيال والتخلص من حياة الكاتب الهندي الأصل يكاد أن يكون فرض عين، لا بد لكل مُسلم ومُسلمة القيام به، وإلا كان مُقصرا تجاه دينه!

ربما كان هذا الفعل باسم الإسلام مُجرد فعل فردي كما سيدعي البعض من المُسلمين، وبالتالي يكون الإسلام من فعله براء، كما يتشدقون دائما حينما تحدث أي جريمة قتل باسم الإسلام، لكننا لا نستطيع نسيان الفتوى التي أصدرها مُؤسس الجمهورية الإسلامية الإيرانية آية الله روح الله الخميني بشأن الروائي في عام 1989م بسبب روايته "آيات شيطانية"، وهي الفتوى التي ظلت قائمة في أذهان الكثيرين من المُسلمين، لا سيما بعدما أعلن الزعيم الديني الإيراني علي خامنئي بتأييده لها فيما بعد؛ مما جعل الكاتب يعيش في حالة من الهروب الدائم، وبقائه تحت الحراسة المُسلحة، مُنقطعا عن الآخرين، بل وأثر الأمر على زيجاته، وأدت إلى كتابته لعدة سنوات تحت اسم مُستعار، جوزيف أنطون، وهو ما رواه رشدي بالتفصيل في مُذكراته "مُذكرات جوزيف أنطون".

لكن، إذا ما اعتبرنا فعل الاغتيال باسم الدين الإسلامي هنا هو مُجرد فعل فردي لا علاقة له بالإسلام، فماذا عن الخطاب الإسلامي لأعداد هائلة من المُسلمين الذين هللوا، وانطلقوا فرحين، مُنتشين، مُحتفلين لمحاولة اغتيال الكاتب؟ ماذا عن الملايين الذين عبروا عن سعادتهم، وتشفيهم، بل وتهجمهم على الرجل في جميع وسائل السوشيال ميديا، وغيرها؟ هل من المُمكن اعتبار هذا العرس الخطابي الإسلامي مُجرد فعل فردي لا علاقة له بالدين أيضا؟!

الحقيقة التي لا مناص منها، أن جل المُسلمين لم يقرأوا رواية "آيات شيطانية"، بل سمعوا عنها، وعن فتوى الخميني باعتبار الرواية تسيء للدين الإسلامي، والنبي محمد، أي أنهم قد استقوا معلوماتهم عن الرواية بشكل شفهي لا علاقة له بالاطلاع المُباشر عليها- يتشابه الأمر تماما مع محاولة اغتيال نجيب محفوظ في أكتوبر 1995م من شاب لم يقرأ له كلمة من قبل، واعتمد على قول العديدين من رجال الدين بأن محفوظ يسيء للذات الإلهية في روايته "أولاد حارتنا- أي أن الأمر يرتبط في حقيقته بالجهل والتعصب للدين بشكل لا يختلف عن سلوك القطيع والغوغاء.

إن خطاب الكراهية الإسلامي ينبع في حقيقته من التاريخ الطويل لرجال الدين الذي يكرس لعدم إعمال العقل أمام النص الديني، وهو التاريخ الذي يحرص على الخضوع والتسليم الكامل لما يقوله رجال الدين، وبالتالي يكون التدين الحقيقي- كما يصدرون- هو الطاعة العمياء، بل وتقديس رجال الدين أكثر من الدين ذاته؛ الأمر الذي يجعل معنى التدين هو الانحباس في الماضي، واعتبار السلف كانوا يمتلكون من العقل والمقدرة على التفسير ما لا يمتلكونه هم الآن، فيتحول العقل المُسلم من عقل لا بد له من التفكير والتأمل إلى مُجرد عقل اتكالي على عقول الموتى مُنذ قرون طويلة، وهو ما يجعلهم يتبنون خطابا شعبويا، هجوميا، استعلائيا، مُهمشا للآخرين، يتميز بالكثير من الكراهية لمن يخالفونهم، والأكثر من العنف تجاههم، إنه خطاب مُتعالٍ، عنصري في جوهره بما أنهم يرون أنفسهم الأفضل والأكثر امتلاكا للحقيقة واليقين، بينما المُختلفين عنهم في غيهم يعمهون، يحيون حياة الضلال، وبالتالي فهم لا يستحقون الحياة التي بمُجرد ما تنتهي سيلاقون مصيرهم المُؤلم في الجحيم الذي يستحقونه!

حينما حدثت محاولة الاغتيال فكرنا في ملف يناقش أعمال الكاتب الأدبية، لكننا اضطررنا في النهاية إلى تأخير هذا الملف إلى هذا العدد؛ لأننا فوجئنا أن جل النقاد العرب تقريبا لم يقرأوا للرجل أي من أعماله، أو قرأوا له عملا واحدا فقط؛ الأمر الذي اضطرنا إلى إرسال أعمال الكاتب الروائية للنقاد من أجل قراءتها أولا قبل الكتابة عنها، ولعل أهمية هذا الملف تعود إلى تعريف القارئ بأهمية ما كتبه سلمان رشدي، وفرادة ومستوى أعماله الإبداعية، وانغماسه فيما يكتبه من أدب يستحق الكثير من التقدير، وهذا هو الدور المنوط بنا فعله تجاه القارئ.

محمود الغيطاني

العـدد الثاني عشر
نوفمبر 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا



رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

الموقع الإليكتروني

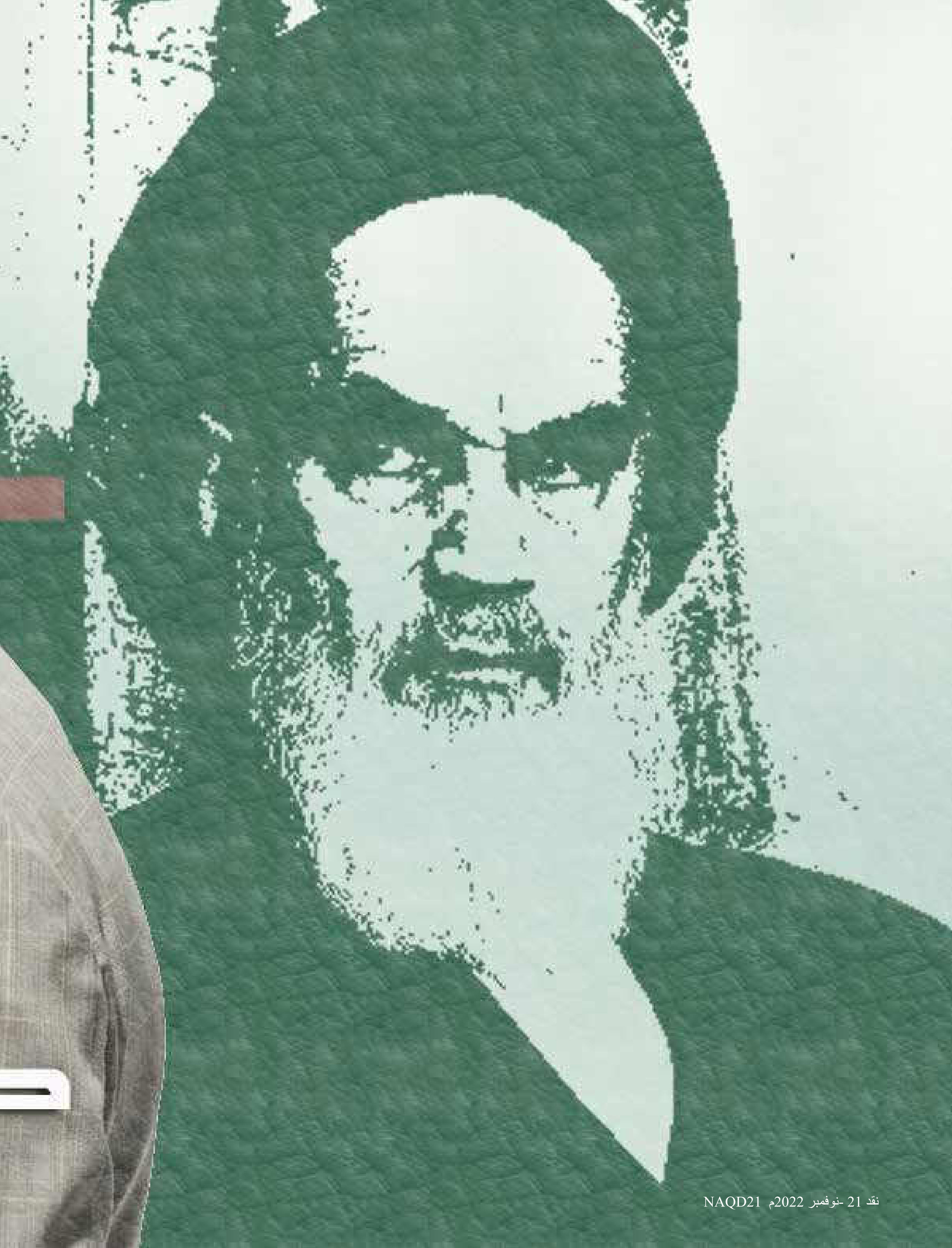
www.naqd21.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:

نقد 21
العدد الثاني عشر/ نوفمبر 2022م
NAQD
Critic Magazine
سلمان رشدي
طريد الفردوس الإسلامي




ملف الأدب
سلمان رشدي
طريد الفردوس الإسلامي



أدب

كلاكيت للمرة الثانية:

المُتطرفون يصنعون مجد سلمان رشدي!



أحمد إبراهيم الشريف

مصر

يعود الكاتب سلمان رشدي ذو الأصول الهندية- مرة ثانية- إلى الواجهة، ويعتلي مسرح الحياة وتُسلط عليه الأضواء، والمُلاحظ أنه يعود فى المرتين بفضل المُتطرفين الذين يظنون أنهم يتقربون إلى الله باغتيال كاتب، فها هو بعدما ظل سنوات يكتب تحت اسم مُستعار "جوزيف أنطون" يتعرض للطعن، فى نيويورك بأمريكا أثناء صعوده على خشبة المسرح في حفل بولاية نيويورك الأمريكية يوم 12 أغسطس الماضي، بعد نحو 33 عاما على فتوى إهدار دمه التي أطلقها الإمام الخميني.

إن قصة سلمان رشدي مع الخوف والقلق والتوتر والإثارة طويلة، فلم يكن الكاتب الهندي في سنة 1988م، يعرف ما الذي ينتظره بالتحديد، فبينما كانت روايته "آيات شيطانية" في المطبعة تستعد للصدور لم يتخيل سلمان رشدي أنه في يوم وليلة سوف يصبح حديث العالم، لكن الإمام الخميني الذى أراد أن يؤكد للعالم أن ثورته الإسلامية تجاوزت الحدود، وبعد 10 سنوات من سيطرته على إيران أهدر دم الكاتب بعد شهور من صدور روايته ومنحه فرصة العمر. لقد زادت شهرة سلمان رشدي بفضل فعل الإمام الخميني، وبنى حياته ووجوده العالمي على حس هذه الرواية التي أهدرت دمه، فقد منح الخميني الرواية شهرة لا تستحقها، حدث ذلك لأن الثورة الإسلامية فى إيران كانت ثورة خالية تماما من الجمال، كانت ثورة ضد الشعر والفن التشكيلي والمُوسيقى، فقد أرادت أن تعود بالدولة لصورة ثابتة فى التاريخ، لذا وجد الخميني فى الضجة المُثارة حول رواية سلمان رشدي فرصة ليقول للعالم الخارجي: أنه قادر على التهديد، قادر على التأثير فى العالم، ، فأفتى بأن: "فليعلم كل الشعب المُسلم فى العالم أن مُؤلف كتاب "آيات شيطانية"، المُعادي للإسلام، وللنبي وللقرآن، وكل المُتورطين فى نشره والعارفين بمحتواه، محكوم عليهم بالموت، وعلى كل المُسلمين تنفيذ الحُكم عليهم أينما وجدوا"! رغم موت الخميني في العام نفسه 1989م، لكن فتواه

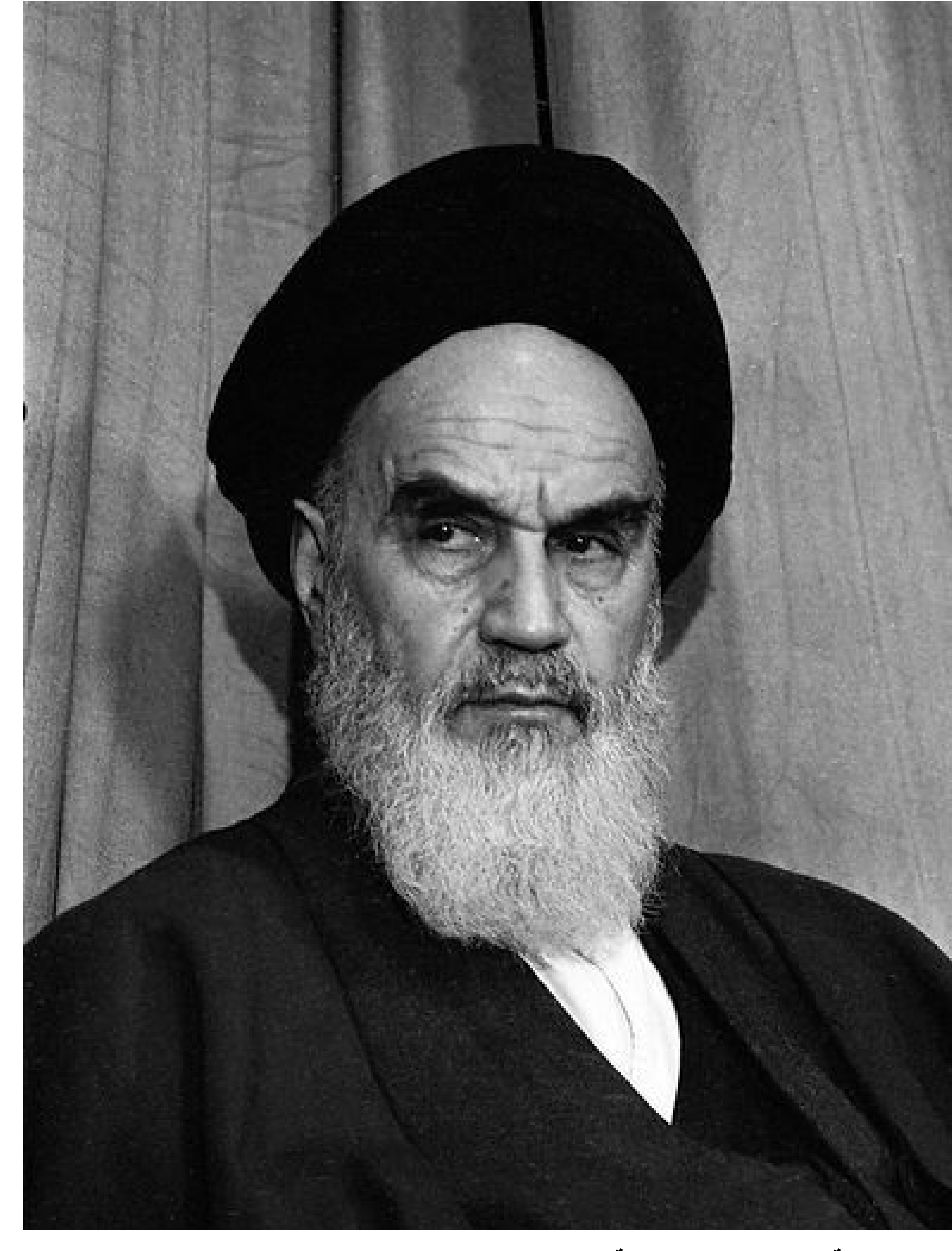


ظلت سهما انطلق وأصاب هدفه بعد نحو 33 عاما.

تاريخ سلمان رشدي:

وُلد الكاتب سلمان رشدي في 19 يونيو من عام 1947م في مدينة مومباي بالهند، وكان والده ويدعى أنيس أحمد رشدي خريج جامعة كامبريدج، وكانت حياته عادية جدا حتى عام 1989م، لكن المُتأمل في شخصية سلمان رشدي سوف يجد أنه كان مُحبا لجذب الانتباه، وقادر على اكتساب الأعداء، فبعد صدور ''آيات شيطانية''، خرجت المُظاهرات ضده في أماكن عدة، وأحرق البعض نُسخا من الرواية. وقد كانت هذه الرواية هي الرابعة فى حياة سلمان رشدي الذى كتب فى البداية رواية خيال علمي بعنوان ''جراميوس'' عام 1975م، ولم تحظ بأي نجاح، بعد ذلك ولأنه كان دارسا للتاريخ الهندي فقد استفاد من ذلك وكتب عمله الأدبي الثاني عام 1980م، رواية ''أطفال مُنتصف الليل'' أشبه ببانوراما هائلة عرض فيها تاريخ الهند بكل تراثه، وأساطيره، وبهجته، ومآسيه، عشية استقلاله عن بريطانيا، ونجحت الرواية وحصل رشدي على جائزة البوكر، أهم جائزة أدبية فى بريطانيا، وفى عام 1983م كتب روايته ''العار''، مُتحدثا فيها عن الوضع السياسي في باكستان لحظة انفصال بنجلادش عنها، ورسم للرئيس ذو الفقار على بوتو والجنرال ضياء الحق شخصيتين رئيسيتين في الرواية، ومن اللافت للنظر أن الروايتين تمت ترجمتهما للإيرانية، واحتفت بهما السُلطات هناك كنماذج للأدب المُعادي للغرب، حتى أن رواية ''العار'' نالت جائزة أفضل رواية مُترجمة فى إيران، وبعدها ألف كتابًا غير أدبي عن ''نيكاراجوا'' في عام 1987م تحت عنوان ''ابتسامة جاكوار''، ثم جاءت رواية ''آيات شيطانية''.

بعد ''آيات شيطانية'' ذهب سلمان رشدي إلى بريطانيا، وهناك عاش تحت اسم مُستعار ''جوزيف أنطون'' حتى سنة 2001م، بعدها استقر في نيويورك وكانت الشرطة تحرسه، وحصل على لقب ''سير'' من ملكة بريطانيا إليزابيث الثانية في العام 2007م، وأثار ذلك حينها احتجاجات في إيران وباكستان. ولم يتوقف سلمان رشدي عن الكتابة بعد الأزمة، فصدر له سريعا ''هارون وقصص البحر'' في 1990م، و''أوطان تخيلية: مقالات ونقد'' في عام 1992م، و''مُشرد باختيار'' في 1992م، و''شرق، غرب'' في عام 1994م، و''زفرة العربي الأخيرة'' في عام 1995م، و''الأرض تحت قدميها'' في 1999م، و''الغضب'' في 2001م، و''خطوات تقطع الخط'' في 2002م، و''شاليمار المُهرج'' في عام 2005م، و''عرافة فلورنسا''، في 2008م، و''جوزيف أنطون: مُذكرات'' في عام 2012م، و''سنتان وثمانية شهور وثماني وعشرون ليلة''، في عام 2015م، و''البيت الذهبي'' في 2017م، و''كيشوت'' في 2019م، وينتظر صدور



رواية جديدة بعنوان "مدينة النصر".
سلمان رشدي ليس كاتبا خفيفا، وإن كان قد بدأ حياته كاتبا للإعلانات، لكن أعماله الروائية يشهد لها النقاد والقراء أيضا، كما صنّفته صحيفة "ذا تايمز" في المرتبة الثالثة عشر ضمن قائمتها لأفضل 50 كاتبًا بريطانيًا مُنذ عام 1945م وذلك في عام 2008م، إضافة إلى ذلك فإنه ضيف على الترشح لجوائز البوكر والتي كان آخرها في 2019م عن روايته "كيشوت"، كما حصل على العديد من الجوائز العالمية أيضا التي أشادت برواياته وبأفكاره.

سلمان رشدي: الحياة في مرمى الخطر

سريعا ما تحولت فتوى الخميني لتصريح لكل مُتطرف للنيل من سلمان رشدي، ففي 3 أغسطس سنة 1989م تعرض سلمان رشدي لمحاولة اغتيال، وكانت الوسيلة المُستخدمة "كتاب مُفخخ" وهي عملية قام بها شخص يدعى مُصطفى مازح، وبالفعل انفجر الكتاب ومات "مازح"، إضافة إلى تدمير طابقين من فندق بادينجتون. حينها ظهر أن الخطر قريب من سلمان رشدي مما دفعه للاختفاء عن الأنظار قرابة العشر سنوات، ويُقال أنه غير مسكنة قرابة الثلاثين مرة فى تلك الفترة. ومع الوقت لم تتراجع السُلطات الإيرانية عن فتواها، بل تحولت هذه الفتوى بشكل ما إلى جزء من شكل النظام الحاكم فى إيران، فالحكومة الإيرانية أعلنت في 1998م أنها لن تسعى الى تطبيق فتوى الخميني، وعلى إثر ذلك عادت العلاقات بين إيران وبريطانيا، لكن في يناير 2005م وصف المُرشد الأعلى للجمهورية الإسلامية، آية الله علي خامنئي، سلمان رشدي بأنه مُرتد ويمكن هدر دمه، وفي سنة 2007م أعلن رجل الدين الإيراني أحمد خاتمي، أن الفتوى بهدر دم الكاتب سلمان رشدي لا تزال سارية. كما أنه في عام 2013م، نشر تنظيم القاعدة الإرهابي لائحة تحمل عنوان "مطلوب حيًا أو ميتًا"، وقد ضمت هذه اللائحة اسم سلمان رشدي.

سلمان رشدي: المُتطرفون يتطهرون على حسابه!

عاش سلمان رشدي ضحية صورة واحدة، لم تتغير عنه، فهو بالنسبة لأصحاب النظرة المُتطرفة من الشعوب الإسلامية، عدو الدين الذي تطاول على النبي وآل بيته، ومن ناحيته تحدث هو دائما عن رغبته فى الخروج من التخفي، وتحدث عن حياة الخوف التي عاشها وتمنى أن يعيش حياة بسيطة سهلة تسمح له بالتجول مع ابنه في الشارع، لكنه لم يقدم اعتذارا أبدا، بل قال إنه ليس نادما، والمُتطرفون لم يتعاملوا معه بوصفه كاتبا، ولم يروا فى روايته "آيات شيطانية" أنه كتاب مُمل وثقيل الظل، بل بهوسهم راحوا يتطهرون على حسابه، وفي طريقهم للتطهر بالدم صنعوا مجد سلمان رشدي، وها هم مرة أخرى يصعدون به لخشبة المسرح العالمي.

Andrzej Mazur, Self-analysis - Oil On Canvas



أدب

أطفال مُنتصف الليل: تاريخ وأقدار



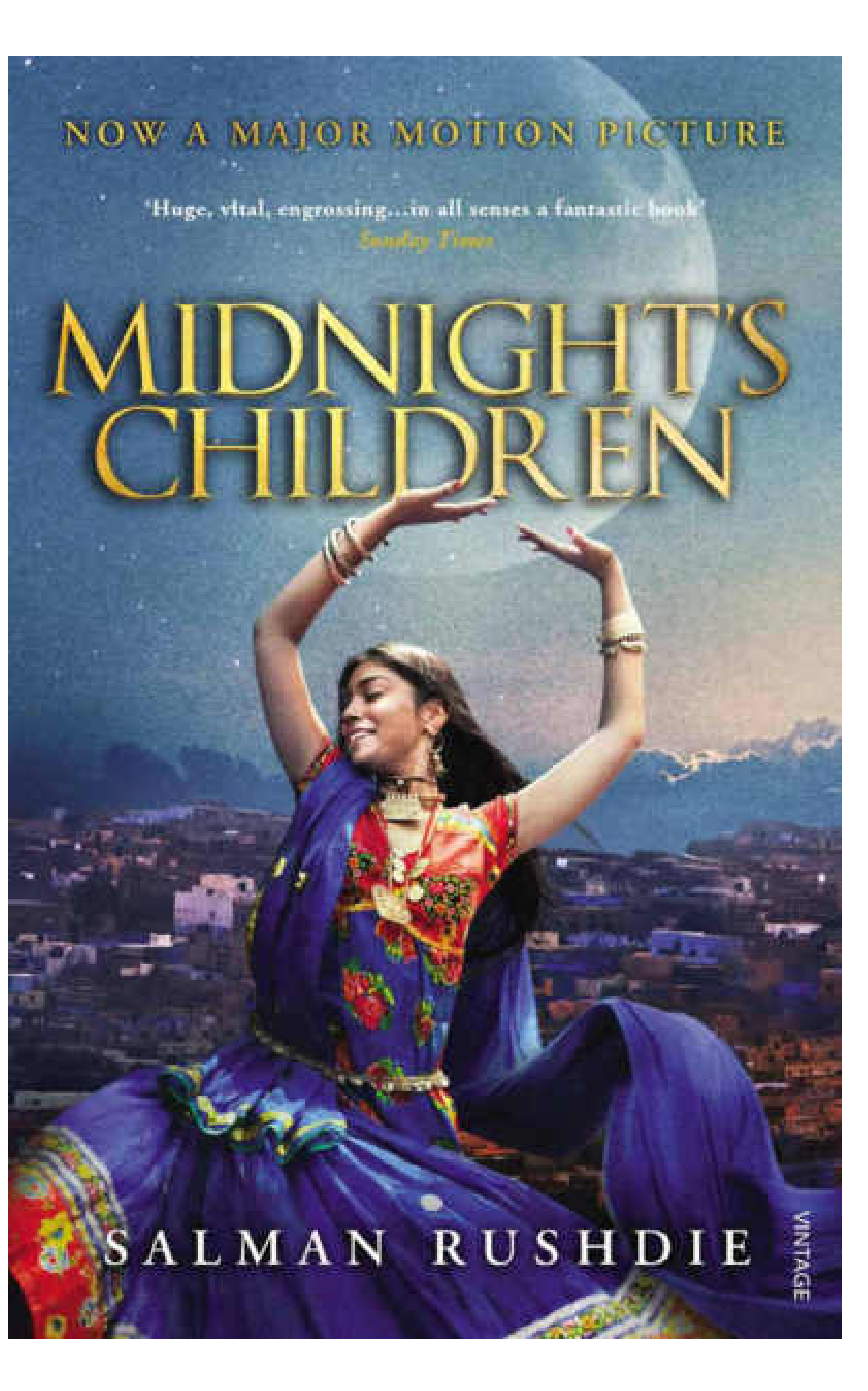
دعد ديب

سوريا

في خيوط مُتشابكة بين التاريخ والخيال وأجواء السحر والأسطورة وزخم الحكايا الشعبية والخوارق الخارجة عن طبيعة الأشياء ينسج سلمان رشدي عوالم عمله الأشهر رواية "أطفال مُنتصف الليل" التي دعيت برواية الجوائز؛ فقد حصلت الرواية على جائزة بوكر الأدبية، وجائزة ذكرى جيمس تيت بلاك الإنجليزية في 1981م، كما حصلت على جائزة بوكر البوكر في سنة 1993م بمُناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لجائزة بوكر، وجائزة أفضل فائز بجائزة بوكر في سنة 2008م بمُناسبة الذكرى الأربعين للجائزة.

يعرض سلمان رشدي حيوات أبطاله المُمتدة عبر ثلاثة عقود، والتي جسدت مراحل تاريخية مفصلية وحساسة في تاريخ الأمة الهندية بدءًا من المرحلة التي كانت فيها الهند تحت الانتداب البريطاني وبعدها مرحلة الاستقلال وانتهاء بالتقسيم عبر سيرة عائلة في أجيالها المُتعاقبة ضمن إمكانيات غير مألوفة لأطفال وُلدوا في مُنتصف الليل، التعبير الذي أخذ منه عتبته النصية في العنوان، أطفال ذلك الجيل الذي وُلد في صبيحة الاستقلال في مُنتصف ليل 15 أغسطس عام 1947م، وقد منحهم الكاتب قدرات عجائبية شكلت خلفية خصبة للفانتازيا الغرائبية في العمل لتلك المقدرات الاستثنائية التي وُهبت لهم في تلك الليلة الفارقة والتي كانت معلمًا مُهما في تاريخ المنطقة تيمنًا من الكاتب بالأمل بجيل الاستقلال، أمل المُستقبل؛ إذ وُلد البطل يوم استقلال الهند هو وأقرانه، فبين تشكل العمل الروائي وتشكل الجنين في بطن أمه أمينة سيناء وتشكل استقلال الهند ضفيرة واحدة بثلاثة معانٍ، ضمت حكاية عائلة عبر أجيال ثلاثة تتوازى مع التاريخ على لسان بطلها سليم سيناء يتخللها حكايات جده آدم عزيز وجدته نسيم، مرورًا بحكايات باقي أفراد الأسرة وحكاية أمه- مُمتاز- مع زوجها الأول نادر خان وقبل أن يتحول اسمها إلى أمينة سيناء في زواجها الثاني، وخلال سرد التاريخ العائلي يتطرق سلمان رشدي لواقع الهند والصراعات السياسية والتركيز على الحدث الأهم وهو إعلان استقلال الهند وولادة سليم سيناء مع

بقية أطفال مُنتصف الليل، فسليم سيناء وُلد بأنف مخروطي دائم السيلان، ولكن بقدرة غريبة على قراءة أفكار وأحلام الآخرين من خلال التواصل الذهاني مع أبناء جيله المولودين في تلك الليلة عبر التخاطر معهم والتخاطب بشؤون البلد، وقد اكتشف السياسة عبر وثباته الذهنية وقدرته الفائقة على التجوال في أذهان الآخرين، وهو يروي قصة عصره وحياته الاستثنائية، إذ لسبب ما قامت المُدبرة ماري بيريرا بتبديل أسماء الأجنة بين سليم وشيفا المولودين تلك الليلة بحيث تتبدل أقدار كل منهما، وبناء على هذا الفعل يكون سليم سيناء ابنا غير حقيقي لوالديه المُعلنين، حتى أن نسبه مُهجن بالانتداب البريطاني كما الاستقلال، ومن هنا يتعدد الآباء الذين ينتمي إليهم في مراحل عمره فهو ابن مُتعدد الآباء كما الاستقلال الذي رفع رايته وتغطت بعباءته جهات مُتعددة الانتماءات والولاءات، أما شيفا غريمه ونده الذي أخذ مكانه فقد تمتع بركبتين هائلتين مُفرطتي القوة، وهناك بافاراتي الساحرة التي تتمتع بقدرات سحرية عجيبة وفتاة أخرى كلماتها تجرح الآخرين؛ فلسانها الحاد يخلف جروحًا حقيقية في الأجساد، أما الصبي كيرالا فله القدرة على المرور ضمن المرايا وذلك الطفل أزرق العينين الذي يتحول جنسه بين ذكر وأنثى عندما يغطس في الماء، وسواهم من الأطفال الذين لهم قوى وقدرات خارقة وُلدوا في تلك الليلة الاستثنائية إيحاء من الكاتب بعظيم الأمل لانطلاقة البلد في يوم الاستقلال.



سلمان رشدي في عمله يعتمد على السرد بضمير المُتكلم العائد لبطله سليم سيناء في الغالب وأسلوب الراوي العليم في فقرات منه، جامعًا بين أسلوبي السرد التاريخي والسيرة الذاتية مما يعطي رؤية تبادلية ورمزية للحدث الخاص في ترابطه مع الشأن العام، ويجعله صورة أو تعبيرًا عنه عبر تشظي الزمان السردي بين الماضي والحاضر قافزًا في تنبؤاته إلى المُستقبل في بعض الأحيان وفق أسلوب الاستباق والاسترجاع لحوادث أو أعمال أو سلوكيات يذكرها أو يذكر جزءًا منها الأمر الذي يمسك بتشويق القارئ واهتمامه على غرار وجود

ابن للبطل لم نعرف تفاصيل قدومه للدنيا إلا في النهاية رغم أنه يعلن عن وجوده أكثر من مرة، وعندما يروي سليم سيناء الحكاية لبادما، زوجته، فيما بعد، والتي لم نعرف موقعها من الأحداث والشخصيات إلا في النهاية كذلك، مُستحضرًا أسلوب "كان ياما كان" المُستلة من نص "ألف ليلة وليلة" ليروي حكايا خرافية لها فعلها في الذاكرة الجمعية البشرية، إذ يستهل بها أكثر من فقرة "بكان ياما كان في غابر الأزمان"، إلا إنه لا يلبث أن يستدرك ويوضح أنه مُضطر لتحديد التاريخ بدقة، لأن التاريخ متواشج مع الأحداث التي يرويها جامعًا الكل في توليفة جامعة ما بين حكاية خيالية وحكاية أسطورية مع قصة سياسية جنبًا إلى جنب مع قصص سير ذاتية.

العجز الجنسي المُتكرر عند أحمد سيناء، الأب، وسليم سيناء، الابن، ذو إيماءة نفسية بعيدة النظر، وهي كناية عن العجز السياسي العام في تحقيق آمال ورغبات على مستوى الوطن، فالهزيمة التي أتت فيما بعد وكرست الانقسام في الأمة كان لها رموزها في أكثر من جانب، وقد كان لمفرق شعر الأرملة، أي رئيسة الوزراء أنديرا غاندي، بين الأبيض والأسود إشارة لتزاوج الإيجابي والسلبي في تلك المرحلة.

الأهداف الكبيرة والآمال بنهضة الأمة جاورها قمع الحريات وتكميم الأفواه، وما تغييب سليم لشخصية شيفا في مُجتمعه الافتراضي الموجود في ذهنه إلا صورة لتغييب شريحة مُهمة من السُكان في تلك الفترة، فما يحصل في ذهنه صورة لأوضاع الهند العامة، فالخسائر الكبيرة التي تكبدتها الهند على أيدي الصينيين تشابه الأمس باليوم، فقد كان لموت ميان عبد الله في مشهد القتل البدئي بالعمل والقضاء على مُؤتمر آخر وكأنه يقول كل استبداد وفردية سيعطي نتائج كارثية على صعيد الأمة، فالهزيمة التي حصلت على أكثر من مستوى ألغت انتصار الأمل المُتمثل بطريقة اتصال أطفال مُنتصف الليل.

اتصال المُستقبل تجسد بالعملية التي أجريت لسليم سيناء بقصد الشفاء من مرض سيلان الأنف تم تدمير الأمل الباقي بالحرية، فأطفال مُنتصف الليل خليط متنوع من الأمة الهندية بأعراقها وأهوائها وطوائفها وانقساماتها ونزاعاتها الطبقية، وقد كانوا الأمل الذي تفككت أواصره كمرآة عاكسة لحال الأمة، في الحرب التي قسمت الهند وأودت بأفراد عائلة سليم سيناء وأفقدته ذاكرته ليحارب في الجانب المُعاكس في تحوله لشخصية بوذا المُسالمة وتجرد شخصيته من الأحاسيس الدنيوية، ولم يتبق لها سوى حاسة الشم يشم بها الرغبات والعواطف والمكائد والأحاسيس ومع عضة أفعى جديدة يفاجئنا بأنه مُدرك لما يحصل وقد قرر التحول عن الأسلوب الخانع جارًا معه ثلاثة من الأولاد إلى المتاهة، متاهة الغابة، غابة السندر بانز.

ترد في النص عبارة "هل لأولاد العاشرة أو الحادية عشرة أن يناقشوا دور الفرد بالمُجتمع والنزاع بين رأس المال والطبقة العاملة والتقسيمات بين المناطق الزراعية والصناعية ونزاعات الرأسمالية"، وكأنه يرصد في هذا من سينتقده من النقاد ذوي الإبر السامة في تدخل من السارد كنوع من التغريب يبلبل فيه انسجام القارئ ليشعره بأن هناك سيد للسرد يناور وعيه في لعبة الفانتازيا وتقلبها بين الخيال والواقع.

العالم مزيج من سلالم وأفاع، أنف وركب:

يستند سلمان رشدي في عملهِ على الثنائيات المُتضادة التي تتكرر عنده، فالحياة سلالم وأفاعي في إشارة للعبة معروفة مشوقة أشبه بلعبة النرد، تعتمد على الحظ، حيث لا حظ ثابت بالربح ولا خسارة مُستمرة، الانتصار والهزيمة في تعاقب متواصل وغير معلوم، فمرة يربح والد البطل أحمد سيناء، ومرة يصل إلى الحضيض بخسارة قاتلة حتى ليكاد ينتهي كوجود حي، فضربة حظ من المُمكن أن تمنح الفرد سلمًا يصل إلى الآفاق أو سقوط مدوي يدفع به إلى فم أفعى قاتلة حيث الحياة مد وجزر، وتأتي عبارة سيكون هناك أنف وركب، ركب وأنف، الثنائية التي تعود إلى سليم وشيفا، الشخصيتين المُتضادتين، فمرة واحد منهما يربح سلمًا، ومرة تبتلعه أفعى في ميزان الربح والخسارة، وهما اللذان تم تغيير اسميهما حال ولادتهما لتتغير بالتالي أقدارهما، لتكون ميزة سليم من خلال أنفه الذي يشم روائح النفسيات والرغبات والدوافع لدى الآخرين، وقد سبق سلمان رشدي صاحب رواية "العطر" باتريك زوسكيند في توظيف فهمه الفانتازي للرائحة وتداعياتها قبل أن يبني هذا الأخير عمله بالكامل على هذه التيمة، أما شيفا فتميز بركبتين عملاقتين جاهزتين للتدمير، الأنف والركب تعود لمُتصارعين على الوجود وأحقية الانتماء والهوية.

التناص والتداخل مع القص الديني والأسطوري:

يتكئ سلمان رشدي في عمله على نبوءات تختزن أساطير وآلهة ورموز مُضمرة، إذ أن الأسماء تفصح عن مضمونها، فكنية سيناء ترجع إلى ابن سينا المُعلم الطبيب الساحر؛ والى سين القمر إله حضر موت الأخير بكل ما له من قوة على المد والجزر؛ والسين S المتلوي كثعبان؛ وسيناء بالخط العربي المكان الذي نزل الوحي على مُوسى؛ وخارج هذا كله تكون سيناء صحراء قاحلة فحسب، بمعنى آخر رمزًا للنهاية، كما تجتمع عنده توظيف شخصيات أسطورية تُحاكي أبطاله، فصاحب الأنف الكبير الأشبه بخرطوم الفيل للبطل سليم سيناء تقارب "الإله غانيش" الإله المُكنى برأس الفيل، إله الحكمة والفطنة والسلام في الديانة الهندوسية، وهو الابن المُستعاد لشيفا وبافاراتي- وشيفا الإله المُدمر استعار اسمه وصفاته ليلبسها للند والغريم- وهناك كريشنا المُخلص أو يسوع وسواهم.

في محاولته للاقتراب من الرموز الدينية يحاكي بين القدرات الخارقة لسليم سيناء بقدرته على التخاطر مع مواهب الأنبياء، فالتخاطر بديلًا عن النبوة وكنوع من المُشابهة يقول: حتى النبي محمد ظن نفسه مجنونًا أول الأمر قبل أن يتيقن من تصديق من حوله لرؤاه والوحي الذي يأتيه، وهنا يعرج للحديث عن شخصيات ادعت النبوة ولم يكن لها حظوظًا من النجاح مثل: مُسيلمة من قبيلة بني حنيفة في اليمامة- حنظلة بن صفوان- خالد بن سنان، وهي شخصيات بالجاهلية دعت للتوحيد وإلى ما جاء به الرسول ونالت حظوة لدى العامة ولا نجد لها إلا ذكرًا محدودًا في الكتب التراثية، كما لا يخفى سرًا في الحملات

الدينية التي قدمت من الشمال بالنسبة للهند في تمييزه بين أهل المنطقة وسواهم إذ يقول: فقد جاء سليم للباكستان من الجنوب الشرقي عكس الغزاة الذين أتوا من الشمال كما أغلبهم- القادة الأمويون الحجاج بن يوسف، ومحمد بن القاسم، والإسماعيليون، ومن بعدهم محمد بن سام الغوري، وبعده جحافل المغول، ولا تخفى ملامح السُخرية من صد الهجوم الهندي حيث مُكافأة المُجاهدين بالحور الأبكار- حيث يتطهر الموهوم من كل أدرانه البشرية ويرتقي طاهرًا إلى الجنة، ورغم السُخرية الظاهرة هنا لم يتحرك أحدًا لمُهاجمة العمل، فما السبب؟ هل هو نوع من التناقض، أم خجلًا من الإقبال العالمي والجوائز التي نالتها الرواية، أم لأنها لم تُقرأ أصلاً؟!

طقوس الرائحة والمخللات:

كانت عقدة ونجاح سلمان رشدي في أن يستطيع التعبير والكتابة باللغة الإنجليزية الباردة نقل أجواء الهند الصاخبة والمُزدحمة والحارة المُكتظة بالرائحة والازدحام، فالسرد لديه مُزدحم بالبشر، مُفرط بالحكايا الموزعة بين "الهند، وباكستان، وبنجلاديش".

ففي الجزء الثالث يظهر لدينا سليم سيناء فاقدا للذاكرة، لكن حاسة الشم بقيت قوية لاقتفاء الأثر، أثر الروائح، روائح الأشياء والرغبات والأفكار والأهم مذاق التاريخ ونكهته اللاذعة ومرارة الحقيقة، رائحة مُستقبل مجهول تشوبه الانقسامات.

آدم سيناء الحفيد الأخير في السلالة، ابن الزمان الذي دمر الحقيقة إلى درجة لم يعد باستطاعة أحد لمّ أشلائها بما يحاكي رأي سلمان رشدي في آخر مقال كتبه إذ ينتهي إلى الإجابة المُقلقة "لم تعد الهند اليوم بلد "أطفال مُنتصف الليل""؛ فعندما نقل إلينا أمل الاستقلال المُلطخ بالدماء وخيانة ذلك الأمل بعده في فترة الطوارىء متوقعًا أملًا جديدًا ليخلص إلى أن الواقع الحالي في الهند دخل مرحلة مُظلمة أكثر عتمة من حالة الطوارئ التي مضت.

أن تخلل يعني أن تهب الخلود، فذات يوم سيتذوق العالم مخللات التاريخ اللاذعة؛ فالرائحة النفاذة والطعم الحريف الحاد جمعها في ثلاثين مرطبان وبقي مرطبان فارغ هو المرطبان المجهول، أي المُستقبل الذي لم يعد أحد بقادر على تلمس ملامحه، المخللات ذاكرة للطعم والروائح، إذ لم يبق سوى الذاكرة نبثها في هذه الأمة.

يطغى الجانب السياسي بشكل كبير على العمل، ولكنه يهرب بذكاء من المُباشرة في الاتكاء على يوميات الأفراد في الصراع الذي يكشف عن حرب الباكستان وكشمير والهند حيث تفكك الأسرة كناية عن تفكك البلد الذي ينتمي إليه سليم سيناء عبر مخازي الزعماء وسمسرتهم على الحقوق وما هو تصدي لعدو في الظاهر كان استباحة ومُتاجرة بدماء جنود بسطاء في محرقة التجارة وكل تلك الصدامات تخفي من ورائها تجارة المُخدرات والسلاح، التجارة التي تُدر أكبر ربح كسيناريو يطبق على تلك البُلدان التي تُدار فيها الحروب والكوارث، ما من حرب تستعر إلا لمصالح وأيادٍ غريبة وبالنهاية يقول: لقد بقي بعضنا أحياء لأنه لم يكن ثمة من يبيعنا أدوات قتلنا في إشارة لدور الأيادي الخفية التي تدير الحروب على مستوى العالم.

رواية "أطفال مُنتصف الليل" ما زالت تُقرأ رغم مرور أربعين سنة على نشرها، ورغم أنها لم تعد مُعاصرة لعالم اليوم؛ فالبرقيات والاتصال الهاتفي قضيا على غرابة ميزة التخاطر، الميزة الخاصة بالاتصال بين أبناء جيل الاستقلال، وهي مع ذلك ما زالت تثير الكثير من الأسئلة في لعبة القدر والاختيار، هل نحن من يرسم أقدارنا، أم أقدارنا التي ترسمنا؟ هل نحن الضحايا أم نحن الجناة؟ سؤال يضع المُتلقي في عين المسؤولية التاريخية في مُحاكمة التاريخ والذات.



أدب



ما الشيء الذي لا يستطيع سلمان رشدي العيش بدونه؟



بقلم:
سلمان رشدي
الهند/ بريطانيا

ترجمه عن الإنجليزية

مصطفى سنون
المغرب

ظهرت في الأصل نسخة هذه القصة على الاستراتيجي/ الولايات المُتحدة

إذا كنت مثلنا، من المُحتمل أنك تساءلت عما يضيفه المشاهير إلى عربات المُقتنيات الخاصة بهم، ليس دبوس "جار" المُزخرف، أو كرسي لويس الخامس عشر، بل القلم المُزيل للبقع ومُنظف اللسان. طرحنا السؤال على سلمان رشدي مُؤلف "آيات شيطانية"، والرواية الجديدة "كيشوط" عما هي المواد التي لا يستطيع العيش من دونها.

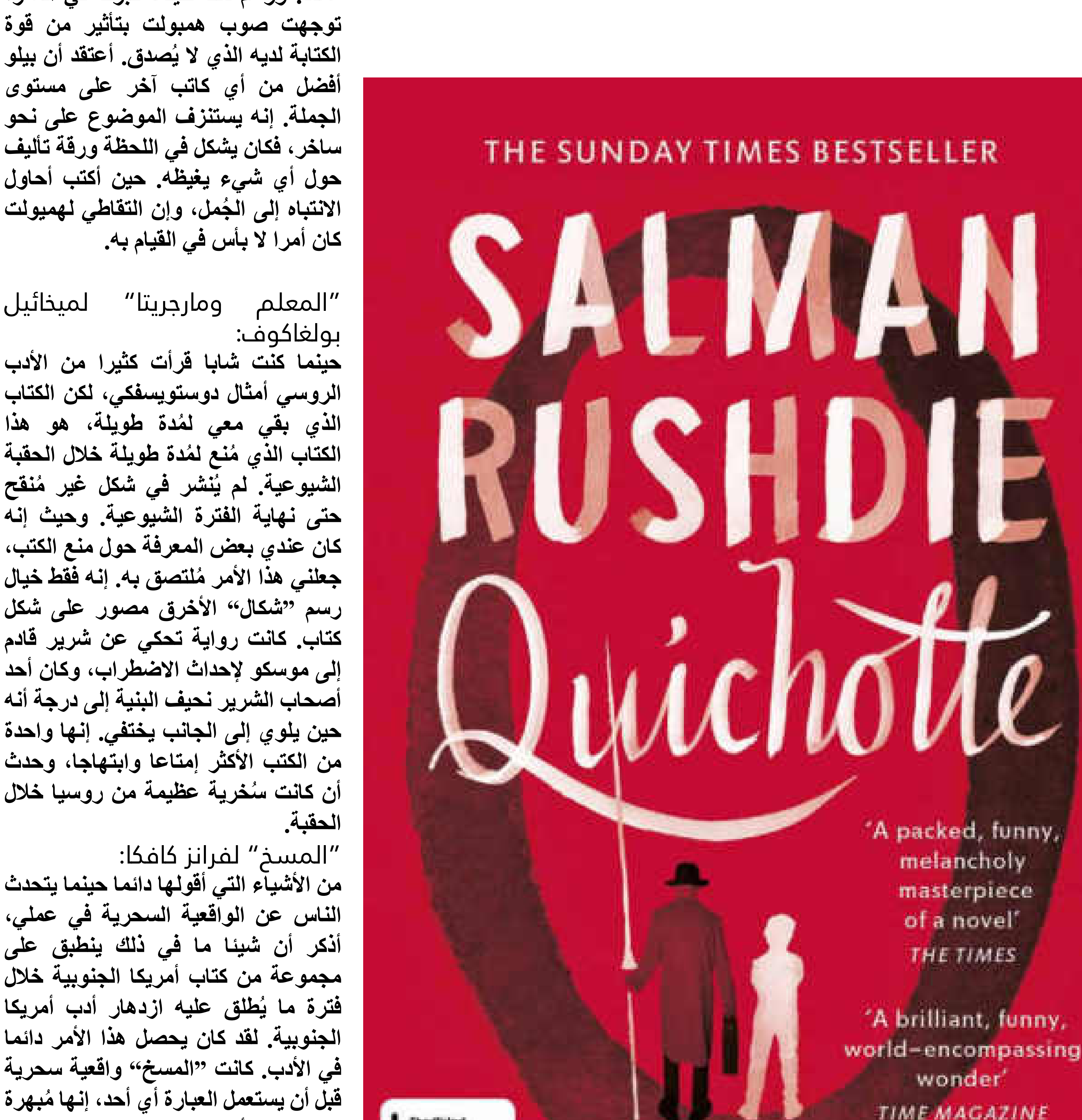
الكلمة الرمز الفخمة لقميص يانكي نيويورك العسكري:

كنت في الحقيقة خلال بضع ليالٍ ماضية بملعب اليانكيين راضيا إلى حد ما وأنا أشاهدهم يحطمون "الجوارب الحمراء". في كل وقت يضرب فيه اليانكيون "الجوارب الحمراء" بـ9 في مُقابل 2 تكون ليلة جيدة في كتابي. وبالنظر إلى كون ابني وزوجتي يسكنان في لندن، كان من بين الأشياء المُفضلة التي يقومان بها حين زيارتهم لي هو الذهاب إلى ملعب اليانكيين والاختفاء أولا، والقيام بالتسوق لفائدتي. لذلك يوجد الآن بمجموعتي بعض قمصان اليانكيين. أحب أن أتميز بأني لست مُشجعا لفريق "ميت". أسكن الآن لمُدة عشرين سنة بنيويورك، لكن حتى قبل ذلك، كنت سأذهب مع أصدقاء مُشجعين لليانكيين. كان دون دوليلو أول هؤلاء. كنت أحب حينما يفوز اليانكيون أن ألوك الكلام حول الموضوع مع بول أوستر الذي كان مُشجعا لفريق "ميت".

"موهبة هامبولت" لسول بيلو:

إنه لأمر مُهم التعرف على أي الروايات التي تأخذ لوقت طويل بلب اهتمامك. لم تكن رواية "همبولت" "لبيلو" هي التي أحببت كثيرا حينما كنت شابا، بل كانت "أوغي مارش"، إذ كانت هذه الأخيرة ديكنزية، ورواية مسخ

مُمدد. ورغم ذلك حينما كبرت في العمر، توجهت صوب همبولت بتأثير من قوة الكتابة لديه الذي لا يُصدق. أعتقد أن بيلو أفضل من أي كاتب آخر على مستوى الجملة. إنه يستنزف الموضوع على نحو ساخر، فكان يشكل في اللحظة ورقة تأليف حول أي شيء يغيظه. حين أكتب أحاول الانتباه إلى الجُمل، وإن التقاطي لهميولت كان أمرا لا بأس في القيام به.

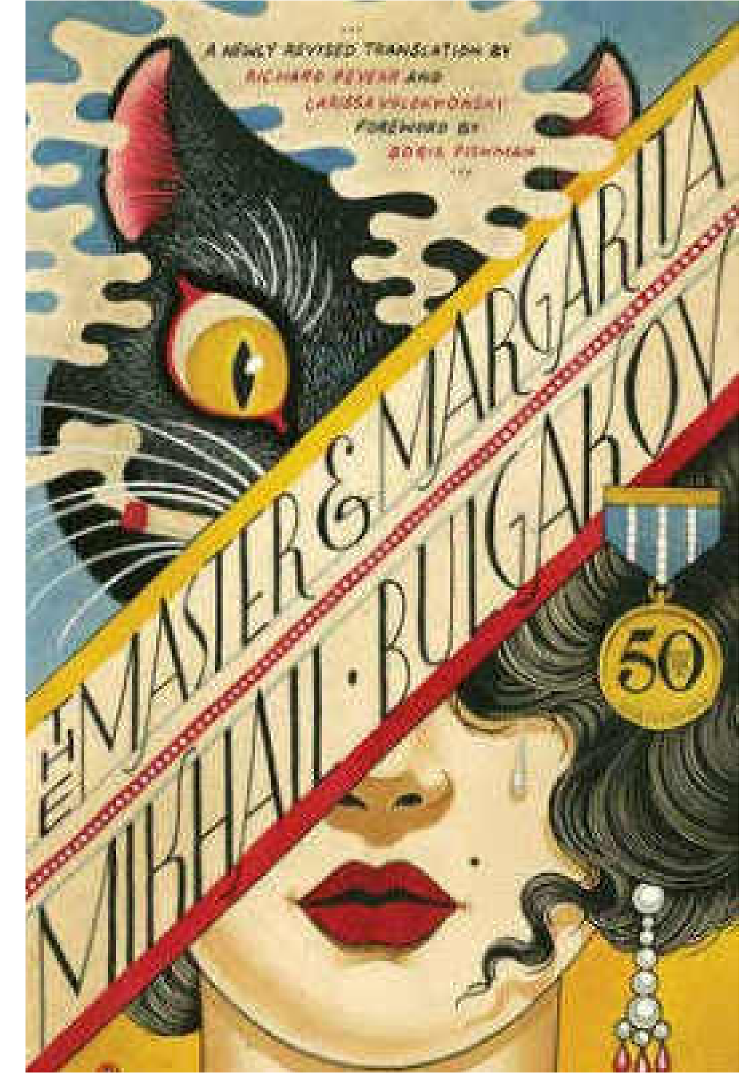


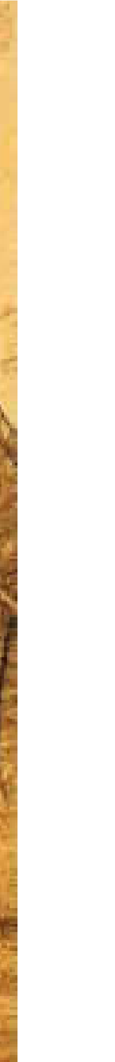
"المعلم ومارجريتا" لميخائيل بولغاكوف:

حينما كنت شابا قرأت كثيرا من الأدب الروسي أمثال دوستويسفكي، لكن الكتاب الذي بقي معي لمُدة طويلة، هو هذا الكتاب الذي مُنع لمُدة طويلة خلال الحقبة الشيوعية. لم يُنشر في شكل غير مُنقح حتى نهاية الفترة الشيوعية. وحيث إنه كان عندي بعض المعرفة حول منع الكتب، جعلني هذا الأمر مُلتصق به. إنه فقط خيال رسم "شكال" الأخرق مصور على شكل كتاب. كانت رواية تحكي عن شرير قادم إلى موسكو لإحداث الاضطراب، وكان أحد أصحاب الشرير نحيف البنية إلى درجة أنه حين يلوي إلى الجانب يختفي. إنها واحدة من الكتب الأكثر إمتاعا وابتهاجا، وحدث أن كانت سُخرية عظيمة من روسيا خلال الحقبة.

"المسخ" لفرانز كافكا:

من الأشياء التي أقولها دائما حينما يتحدث الناس عن الواقعية السحرية في عملي، أذكر أن شيئا ما في ذلك ينطبق على مجموعة من كتاب أمريكا الجنوبية خلال فترة ما يُطلق عليه ازدهار أدب أمريكا الجنوبية. لقد كان يحصل هذا الأمر دائما في الأدب. كانت "المسخ" واقعية سحرية قبل أن يستعمل العبارة أي أحد، إنها مُبهرة ورائدة عما أنجره جابرييل جارسيا ماركيز لاحقا. يستيقظ رجل ويتحول إلى خنفساء عملاقة، لكنها لا تحدد قطعا. نقول في الكلام الدارج إنها صرصور، أو خنفساء روث، لكن الكتاب يقول بكل بساطة: إنه شيء مُرعب. إنها فكرة بسيطة، لكن في اللحظة التي يتم فيها القبول أنها خنفساء ضخمة، يكون الباقي واقعيا على نحو





كامل. كيف سيكون رد فعل الأم أو الأخت أو السيدة المُنظفة أو الزعيم؟ كانت في العمق تتضمن عنصرا سرياليا، لكن الباقي كان يستغور الطبيعة الإنسانية على نحو تام.

مونت بلانك مستر ستوك:

قلم حبر كلاسيكي.

إنه أبي الذي كان يستعملهم دائما إلى حد ما، لذلك أصبح القلم الذي لزم أن يكون عندي. وإني أيضا مُدمن أقلام بعض الشيء. إني أنظر إلى القُلة أمامي وهي تحتوي على عشرين قلما بداخلها- بعضها مونت بلانك كلاسيكية ونسخا حصرية وباركر 51 مُنذ سنة 1950م، ومن غير اندهاش، أنا كاتب يحب الأقلام. الشيء الأجمل في مونت بلانك هو أنه سلس جدا، فبعض الأقلام تمتلك مناقير حادة وجد دقيقة حتى إنها تكون خشنة للكتابة بها، وعلى خلاف ذلك، يكون مونت بلانك مُتدفق فقط.

"القياصرة الاثنى عشر" لسويتونيوس:

هذا كتاب قرأته كثيرا خلال مسار كتابة رواية "البيت الذهبي"، إنه كتاب يعود لأيام الامبراطورية الرومانية، لكن تتم قراءته اليوم بمنهجية مُعاصرة إلى حد كبير- إنه مليء بالثرثرة والفكاهة حول الأشياء المُرعبة التي كان يقوم بها الأباطرة. إنه يتضمن أشياء حول زنا المحارم، وكيف يجعل كاليجولا من حصانه سيناتورا، ويضرم النار في المسيحيين لإنارة حفلاته مثل مشاعل بشرية! إنه حافل بتلك الأشياء الغضة وغير المألوفة على نحو لا يُصدق.

باتر بانشالي:

حينما يتحدث الناس عن الفيلم الأفضل الذي صُنع لحد الآن، يتم العودة دائما إلى "المواطن كين"، لكنه في رأيي هو "باتر بانشالي" الذي يعني "أغنية الطريق الصغير". إنه الفيلم الأول في ثلاثية ستياجيت راي. ينبني الفيلم على رواية جميلة تدور أحداثها حول قرية بنغالية فقيرة، وهذا الطفل الصغير الوسيم، وأخته، وعائلته. تلك هي القصة، لكنها غنائية على نحو رائع. إنه فيلم "راي" الأول، لكنه اشتغل سابقا مُساعد مُخرج لجون رونوار، وبالتالي إذا ما صنع رونوار فيلما هنديا، سيكون مثل هذا. تموت الأخت في الفيلم حينما يخرج الأب لكسب المال، وهناك هذا المشهد البشع حينما يتعين على الأم أن تخبره. ما أزال لا أستطيع النظر في المشهد من دون بكاء، وأنا لا أبكي خلال الأفلام.

الملاك المبيد:

عندما كنت شابا بالكلية، كانت هناك قاعة مسرح صغيرة لعرض الأفلام بكمبريدج تُسمى "سينما الفنون"، وهي بيت فن صغير للمسرح أصبح الآن مقهى. كنت أعتقد دائما إني أقضي مُعظم وقت تعلمي في ذلك المسرح الصغير مثلما أفعله في أي مكتبة. كانت أحداث هذا الفيلم تدور حول عائلة ثرية تجود بعشاء سخي، إذ في الوقت الذي كان الضيوف قادمين، غادر أهل البيت والطاقم كله على نحو غريب المنزل، حيث خرجوا من الباب الخلفي من دون تقديم أي مُبرر. حوصر الضيوف في الأخير داخل المنزل غير قادرين على المُغادرة لأسابيع رغم أن الأبواب كانت مفتوحة. لم يستطيعوا الحركة فقط. تحول الفيلم إلى "أمير الذباب" فيتم الشروع في مُشاهدة الهمجية في ثناياه. لقد كان عملا فنيا سيرياليا.



Andrzej Mazur - Oil On Canvas

بعد أربعين عاما من إصدار "أطفال منتصف الليل":

هل ما تزال الهند تشبه الفضاء الروائي فيها؟!

بقلم:
سلمان رشدي
الهند/ بريطانيا

ترجمته عن الإنجليزية

د. هويدا صالح
مصر



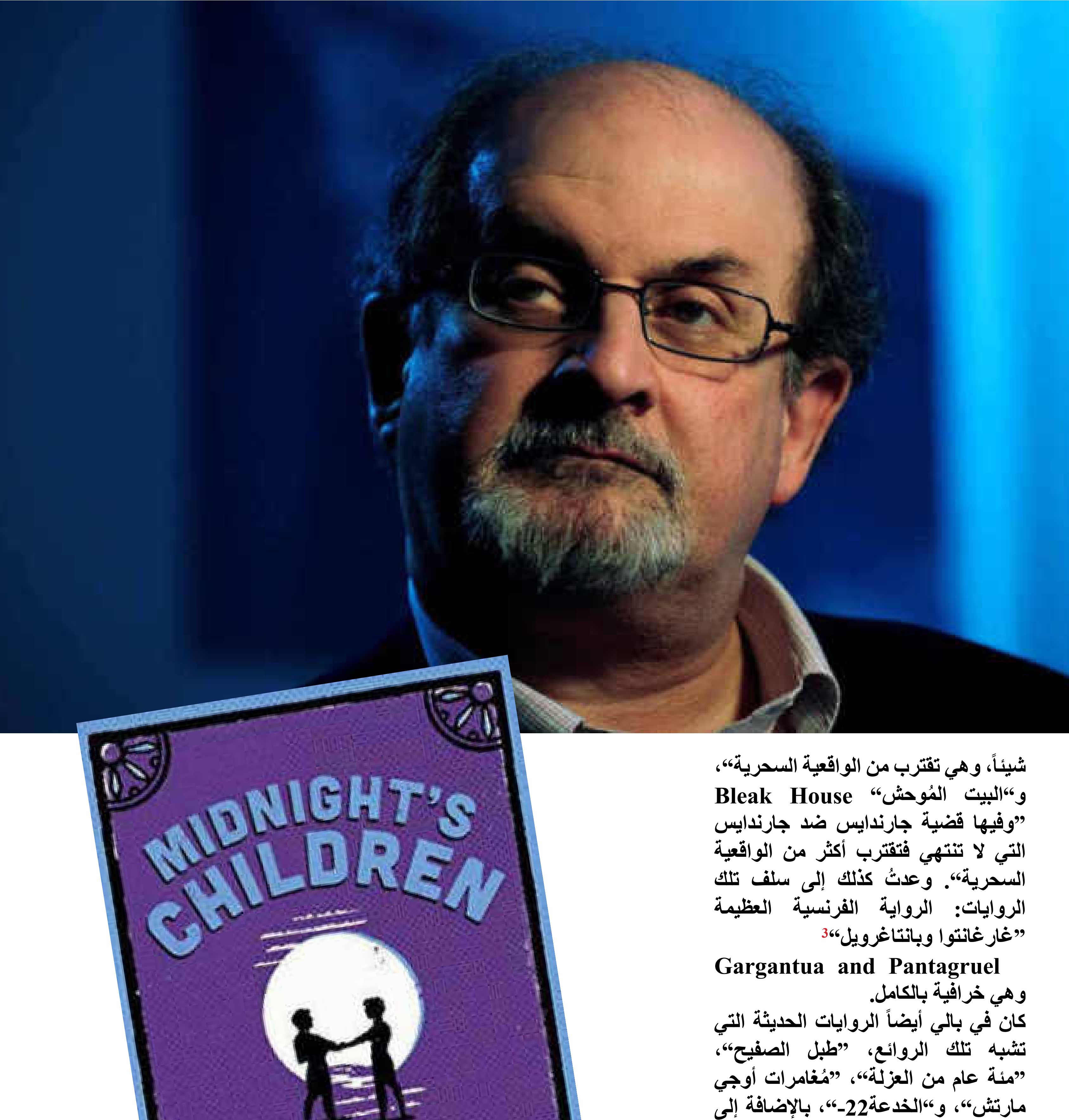
العنوان الأصلي للمقال:

Salman Rushdie on Midnight's Children at 40: 'India is no longer the country of this novel

بعد أربعة عقود من نشر كتابه الفائز بجائزة "البوكر" يتأمل سلمان رشدي طفولته المُبكرة في بومباي، ويعلن يأسه من الطائفية التي يراها في الهند اليوم.

أن يعيش الكِتَابُ طويلا، هو الجائزة الحقيقية التي يجاهد الكُتّابُ للحصول عليها، ولا تمنحها أي لجنة تحكيم. أن يصمد الكتاب أمام اختبار الزمن، أن يفلح في أن تتناقله الأجيال، من غير المألوف أن يتم ذلك، وحين يحدث يستحق احتفاءً بسيطاً. وبالنسبة إلى كاتب في مُنتصف السبعينيات من عمره، فإن استمرار قراءة كتاب نشره في مُنتصف ثلاثينياته هو، بكل بساطة، أمر مُبهج. لأجل ذلك نقوم بما نقوم به: أن نصنع أعمالاً فنية، إن كنا محظوظين حقا، فسوف تدوم.

لطالما كنتُ كقارئٍ مُنجذباً إلى الروايات الكبيرة ذات الخيال الواسع؛ الكتب التي تحاول أن تغرف باستفاضة من ثقافة العالم. وعندما بدأتُ التفكير بالعمل الذي سيغدو "أطفال مُنتصف الليل"، عدتُ إلى روايات القرن التاسع عشر الروسية العظيمة، "الجريمة والعقاب" Crime and Punishment، "آنا كارنينا" Anna Karenina، "نفوس ميتة" Dead Souls؛ كتبٌ من النوع الذي قال عنه هنري جيمس Henry James إنه "وحوشٌ طليقة فضفاضة"، رواياتٌ واقعية واسعة النطاق، رغم أنها في حالة "نفوس ميتة" قريبة جداً من السيريالية. كما عدتُ إلى روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الإنجليزية العظيمة؛ "تريسترام شاندي" [1] Tristram Shandy، وهي رواية "مُبتكرة إلى حد بعيد وغير واقعية على الإطلاق"، و"سوق الغرور" [2] vanity fair "المُدجّجة بسكاكين الهجاء الحادة"، و"دوريت الصغيرة" Little Dorrit "حيث مكتب الإطناب؛ الدائرة الحكومية التي غايتها ألا تفعل



شيئاً، وهي تقترب من الواقعية السحرية"، و"البيت المُوحش" Bleak House "وفيها قضية جارندايس ضد جارندايس التي لا تنتهي فتقترب أكثر من الواقعية السحرية". وعدتُ كذلك إلى سلف تلك الروايات: الرواية الفرنسية العظيمة "غارغانتوا وبانتاغرويل"[3]

Gargantua and Pantagruel

وهي خرافية بالكامل.

كان في بالي أيضاً الروايات الحديثة التي تشبه تلك الروائع، "طبل الصفيح"، "مئة عام من العزلة"، "مُغامرات أوجي مارتش"، و"الخدعة-22"، بالإضافة إلى العوالم الغنيّة الواسعة لآيريس مردوك، ودوريس ليسينغ- كلاهما غزير الإنتاج بدرجة يصعب تصديقها، ولا يمكن اختصار أيا منهما في عنوان مُحدد، إلا أن رواية مردوك "الأمير الأسود"، ورواية ليسينغ "صناعة ممّثل الكوكب 8" أعيد قراءتهما- لكنّني كنت أفكر أيضاً بنوع آخر من



الرحابة السردية؛ ملاحم الهند الهائلة، "الماهابهارتا والرامايانا"، والأعمال التراثية الخرافية مثل "البنجاتنترا" أو الأسفار الخمسة [4] Panchatantra، "ألف ليلة وليلة"، ومُلخص المجموعة الكشميرية السنسكريتية التي تحمل عنوان "مُحيط جداول الحكايات Katha-sa-rit-sagar. كذلك، كنت أفكر بالتقليد السردي الشفهي في الهند بوصفه شكلاً من القصّ يُشكّل الاستطراد فيه المبدأ الأساس تقريباً؛ يستطيع الحكواتي أن يحكي، بنوعٍ من الحلقة الدوارة، حكاية خيالية، حكايةً أسطورية، قصة سياسية، وقصة سيرذاتية. ولأن الحكواتي يمكن له أن يتدخل في الحكي؛ يستطيع أن ينثر بين حكاياته المُتعددة بضع أغانٍ ويُبقي جمهور المُستمعين العريض مفتوناً.

أعجبتني فكرة أن التعددية يمكن أن تكون آسرة للغاية. في أغلب الأحيان، يُعطى للكتّاب الشباب صيغة من النصيحة التي يعطيها ملك القلوب للأرنب الأبيض في "مُغامرات أليس في بلاد العجائب" عندما يرتبك الأرنب في المحكمة إزاء كيفية قصّ قصته: "ابدأ من البداية، قال الملك بجدية كبيرة. وتابعْ حتى تصل إلى النهاية؛ ثم توقفْ". أما أنا فكان من المُلهم لي أن أتعلم من سادة السرد الشفهي، لا سيما في كيرلا جنوب الهند، أن تلك ليست الطريقة الوحيدة، أو حتى الطريقة الأكثر سحراً، للقيام بالأشياء.

بما أن الرواية التي كنت أخطط لكتابتها كانت رواية عائليةٍ مُتعددة الأجيال؛ كان لا بدّ لي من أن أفكر برواية توماس مان بودنبروك، "قصة انهيار عائلة" Bud-denbrooks: The Decline of a Family. وعرفتُ أن على كتابي، رغم كل العناصر اللاواقعية فيه، أن يكون رواية تمدّ جذورها عميقاً في التاريخ، ولذلك قرأتُ، بإعجابٍ شديد، كتاب إلسا مورانتي Elsa Morante "التاريخ: رواية"[5]. ولأن كتابي هذا كان سيصبح كذلك رواية عن بومباي، فقد كان عليه أن يمدّ جذوره في الأفلام أيضاً؛ أفلام من النوع الذي يُدعَى الآن "بوليوود"، والذي تعتبر فيه مصائب مثل استبدال الأطفال عند الولادة وإعطائهن للأمهات الخطأ حدثاً يومياً.

رواية تختلط فيها الذاكرة والسياسة والحب والكراهية في كل صفحة:

لقد أردتُ، كما ترون، أن أكتب رواية عن الطموح المُفرط، عن المُخاطرة، القفز من الأسلاك العالية من دون شبكة أمان، ومحاولة تقوم على "كلّ شيء أو لا شيء"؛ مسألة حياة أو موت، كما يقولون. أردتُ أن أكتب رواية تختلط فيها الذاكرة مع السياسية، الحُب مع الكره، في كل صفحة تقريباً. لقد كنتُ في حينها كاتباً قليل الخبرة، غير ناجح، وغير معروف. ولكي أكتب كتاباً مثل ذاك، كان عليّ أن أتعلم كيف أقوم بذلك؛ أن أتعلم بكتابته. ومضت خمس سنوات قبل أن أكون جاهزاً لأعرضه على أيّ أحد.

رغم كل العناصر السريالية فيها، "أطفال منتصف الليل" هي رواية تاريخ؛ رواية تبحث عن إجابة للسؤال الكبير الذي يسألنا إياه التاريخ: ما هي العلاقة بين التاريخ والفرد، بين العالم الكبير "الكون"، والعالم

الصغير "الإنسان"؟ أو بعبارة أخرى: هل نحن من نصنع التاريخ، أو أن التاريخ هو من يصنعنا "أو يحطمنا"؟ هل نحن أسياد أزمنتنا أم ضحاياها؟

يرد بطل روايتي، سليم سينائي، بتأكيد غير مألوف على ذلك السؤال "هل نحن من نصنع التاريخ، أو أن التاريخ هو من يصنعنا": بأنه يؤمن أن كل ما يحدث، يحدث بسببه؛ أن التاريخ غلطتُه. وبما أن ذلك الاعتقاد عبثيّ بالطبع، فإن إصراره عليه يبدو هزليا في البداية. لكن لاحقاً، مع تقدمه في العمر، ومع ازدياد اتساع الهوة بين اعتقاده ذاك وواقع حياته- وبينما يصبح مع الوقت أكثر شبهاً بضحية؛ شخصاً لا يفعل، بل يُفعَل به؛ لا يعمل، بل يُعمَل له- يصبح الأمر حزيناً، وربما تراجيدياً. بعد أربعين عاماً من وصوله أول مرة إلى مسرح الأحداث- بعد خمس وأربعين سنة من إدلائه بتأكيده ذاك على آلتي الكاتبة- أشعر برغبة في الدفاع عن تبجّحه المجنون ظاهرياً. ربما نكون جميعاً "مُكبّلين بالتاريخ"، على حد تعبير سليم. وإذا ما كان الأمر كذلك، فبالنتيجة نعم، التاريخ غلطتنا. التاريخ هو مائع وسائل، مُتقلب، ونتائجه مُتقلبة ومُترتبة على خياراتنا، وهكذا تقع مسؤولياته، حتى المسؤولية الأخلاقية، على عاتقنا. ففي آخر الأمر، إذا لم تكن تلك مسؤوليتنا، مسؤولية من ستكون؟ ما من أحد غيرنا هنا. نحن فقط. وإذا ما كان سليم سينائي قد ارتكب خطأً، فخطؤه أنه تحمّل أكثر مما يجب من مسؤولية عن الأحداث. أريد أن أقول له الآن: نحن جميعاً نتشارك ذلك العبء. ليس عليك أن تحمله كلّه وحدك.

اللغة في أطفال منتصف الليل:

كانت مسألة اللغة أساسية أيضاً في صناعة "أطفال مُنتصف الليل". في رواية كتبتها في وقت لاحق بعنوان" الأرض تحت قدميها" **The Ground Beneath Her Feet** استخدمت اختصار **Hug-me** لأصف اللغة المتداولة في شوارع بومباي؛ وهي مزيج من الهندية والأردية والغوجاراتية والماراثية والإنجليزية. بالإضافة إلى هذه اللغات "الرسمية" الخمس، هناك أيضا اللغة العامية الفريدة للمدينة، والتي لا يفهمها أحد في أي مكان آخر من الهند سوى أهل بومباي. غير أنه من الواضح أنه لا يمكن لرواية تسعى إلى المقروئية أن تُكتَب بلغة بومباي أو بلغات الـ**Hug-me** على أيّ رواية أن تعلم اللغة التي تُكتب بها. رغم ذلك، بدت الكتابة باللغة الإنجليزية الكلاسيكية غير صائبة، مثلَ تشويه للبيئة اللغوية الغنية لخلفية الكتاب. وفي آخر الأمر، قررتُ أن أحذو حذو كتّاب أميركيين يهود مثل فيليب روث، ممّن وشّوا لغتهم الإنجليزية بكلمات غير مُترجمة من اللغة اليديشية[6]. طالما استطاعوا فعل ذلك، فلا بدّ أني أستطيع. ما يهم كان جعل معنى الكلمة التقريبي واضحاً من السياق. حين يتحدث فيليب روث عن تلقي **zetz**في الـ**kishkes**، نفهم من السياق أن **zetz**هي ضربة عنيفة وأن **kishkes** هو جزء حساس من جسم الإنسان. هكذا، إذا أشار سليم سينائي إلى سيارة [7] **rutputty**، فيجب أن يكون واضحاً من السياق أن السيارة المُشار إليها هي حطام قديم مُتداع وشبه مهجور. بالنتيجة، استخدمتُ من الكلمات غير الإنجليزية عدداً أقلّ مما اعتزمتُ في بادئ الأمر. وأصبح تركيب الجملة، تدفق اللغة وإيقاعها، أكثر نفعاً، حسب ظنّي، في محاولتي الكتابة بإنجليزية لا يمتلكها الإنجليز. لقد أتاحت مرونة اللغة الإنجليزية أن تصبح لغة مُجنَّسة في العديد من البلدان المُختلفة، فالإنجليزية الهندية تشكّل اليوم لغة في حدّ ذاتها، تماماً كما الإنجليزية الأيرلندية، إنجليزية غربي الهند، الإنجليزية الاسترالية، أو التنويعات العديدة للإنجليزية الأميركية. انصرفتُ إذاً إلى كتابة رواية إنجليزية هندية. ومُنذ ذلك الوقت، اتسع أدب اللغة الإنجليزية ليشمل المزيد من المشاريع المُماثلة: يخطر لي مثلاً إنجليزية إدويج دانتيكات ذات التصاريف الكريولية[8] في رواية "نفس، عينان، ذاكرة"، أو استخدام شيماماندا نغوزي أديشي لكلمات وتعابير لغة الإيجبو في روايتي "الكركديه الأرجواني" و"نصف شمس صفراء"، أو إعادة إنتاج جونو دياز العامية المُوسيقية الدومينيكانية للغة في رواية "الحياة القصيرة العجيبة لأوسكار واو"**The Brief Wondrous Life**[9] **of Oscar Wao.**

كذلك، وجدتُ نفسي في حوار، إذا ما جاز التعبير، مع رواية رائدة عظيمة، "رحلة إلى الهند" **A Passage to India** لإدوارد مورغان فورستر **EM Forster**. لقد أعجبتُ بهذه الرواية حتى قبل أن يحالفني الحظ وألتقي بمورغان فورستر ذاته عندما كنت طالباً في كلية الملك في كامبريدج، وقد كان زميلاً فخرياً مُقيماً هناك. يومها، بدا فورستر مُشجّعاً بكل نبل ولطافة عندما اعترفتُ له باستحياء أنني أريد أن أكتب. لكن، عندما بدأتُ بكتابة "كتابي عن الهند"- لفترة من الزمن، لم أكن أعرف حتى ماذا يُدْعى- أدركتُ أن الإنجليزية الفورسترية الهادئة جدا، الدقيقة للغاية، لن تلائم كتابي. لن تلائم الهند، حسب ظني. فالهند ليست باردة. الهند حارة. إنها حارة وصاخبة ومُزدحمة ومُغالية وذات رائحة. وتساءلت في نفسي: كيف أستطيع تصوير ذلك على الورق؟ كيف ستبدو إنجليزيّةٌ حارة وصاخبة ومُزدحمة ومُغالية وذات رائحة؟ كيف ستُقرَأ؟ الرواية التي كتبتُها كانت أفضل محاولاتي للإجابة عن ذلك السؤال.

الوعي بالشكل الروائي:

لقد كانت مسألة الازدحام تلك بحاجة إلى جواب على صعيد الشكل بقدر حاجتها إلى جواب على صعيد اللغة. الاكتظاظ هو الحقيقة الأكثر وضوحاً فيما يخص شبه القارة. في كل مكان تذهب إليه، ثمة احتشادُ بشر. كيف يمكن لرواية أن تحيط بفكرة ذلك التعدد؟ كانت إجابتي أن أروي حشداً من القصص، أن أجعل السرد عمداً مُفرط الازدحام، بحيث يتعين على "قصتي"، المحور الرئيسي في الرواية، أن تشقّ طريقها، إذا ما جاز التعبير، عبر حشد من القصص الأخرى. ثمة في الكتاب شخصيات ثانوية ضئيلة وأحداث هامشية قابلة للتوسيع لتصبح روايات أطول بحد ذاتها. هذا النوع من "الإهدار" المُتعمّد للمواد كان مقصوداً. تلك كانت صخبي، دوامتي، حشدي.

عندما بدأتُ الكتابة، كانت العائلة المحورية في الرواية أكثر شبهاً بعائلتي مما هي اليوم. مع هذا، بدت الشخصيات على نحو

غريب عديمة الحياة وهامدة. ولهذا رحتُ أجعلها مُغايرة للشخصيات التي صيغت على غرارها، وفي الحال بدأت تعود إلى الحياة. على سبيل المثال، لدي بالفعل خالة تزوجت من جنرال باكستاني، والذي كان، في الواقع، أحد مُؤسسي وكالة الاستخبارات الباكستانية المُرعبة للغاية، وأول رئيس لها. لكنه، حسب علمي، لم يشترك في تخطيط، أو تنفيذ، انقلاب عسكري، مع أو من دون مُساعدة مرشّات الفلفل. كانت تلك القصة إذاً خيالاً أدبياً. أو على الأقل، أعتقد أنها كانت كذلك.

كان سليم سينائي معي في ذات المدرسة. وقد عاش أيضاً في بومباي، في موطن طفولتي، في الحيِّ القديم، وهو أصغر مني بثمانية أسابيع فقط. أصدقاء طفولته تجميعاتٌ من الأطفال الذين عرفتهم في صغري. ذات مرة، اقترب مني رجل بعد جلسة قراءة في بومباي وقال: "مرحباً سلمان. أنا هيرأويل "زيت الشعر". ولم يكن مُخطئاً. شخصية هيرأويل صبَرْماتي، أو على الأقل شعر هيرأويل المفروق والمزيّت بعناية كان بالفعل مُستلهماً منه. لكنه لم يُلقَّب أبداً "بزيت الشعر" في الحياة الواقعية. كان ذلك شيئاً اختلقتُه لأجل الرواية. يومها، لم أستطع منع نفسي من التفكير بمدى غرابة هذا؛ أن يقدم صديق طفولتي نفسه لي باسم أدبيّ، لا سيما أنه فقد كل شعره.

لكن، رغم تلك المُحاكاة، سليم وأنا مُختلفان. فمن ناحية، اتخذت حيواتنا وجهاتٍ مُختلفة. قادتني وجهتي خارج البلاد إلى انجلترا وفي النهاية إلى أمريكا. أما سليم فلم يغادر شبه القارة قط. حياته مُحتواة في، ومعرَّفة بحدود الهند، باكستان، وبنجلادش. وكدليل أخير على أنني والشخصية التي صنعتُها لسنا واحداً، أعرض حادثة أخرى. عندما كنتُ في دلهي لأقوم بواحدة من القراءات الهندية الأولى "لأطفال منتصف الليل"، سمعتُ صوت امرأة يصيح بصوت عالٍ بينما كنت أعتلي المنصة: "أوه! لكن أنفه طبيعي تماماً!".

أربعون عاماً وقتٌ طويل. لا بدّ لي من القول: إن الهند اليوم لم تعد بلد هذه الرواية. عندما كتبتُ "أطفال مُنتصف الليل"، كنتُ أفكر بمنحنى من التاريخ ينتقل من الأمل- الأمل المُلطخ بالدماء، لكن الأمل، مع ذلك- أمل الاستقلال، إلى خيانة ذلك الأمل في فترة "الطوارئ"، ثم إلى ولادة أمل جديد. لكن الهند اليوم، لشخص في مثل تفكيري، دخلت مرحلة أكثر ظلمة من سنوات الطوارئ. التزايد المُرعب للاعتداءات على النساء، الطابع السلطوي المُتزايد للدولة، الاعتقالات غير المُبررة للناس الذين يجرؤون على الوقوف ضد تلك السُلطوية، التعصب الديني، إعادة كتابة التاريخ ليتوافق مع سردية أولئك الذين يريدون تحويل الهند إلى قومية هندوسية، دولة أغلبية، وشعبيةُ النظام رغم كل هذا، أو ربما، على نحو أسوأ، بسبب كل هذا؛ هذه الأشياء كلّها تقود إلى اليأس.

عندما كتبتُ هذا الكتاب، كنت أستطيع ربط سليم ذي الأنف الكبير بالإله غانيش ذي خرطوم الفيل، الإله الراعي للأدب، من بين أشياء أخرى، وقد بدا ذلك يسيراً وطبيعياً تماماً حتى وإن لم يكن سليم هندوسياً. كانت الهند كلها ملكاً لنا جميعاً، أو هكذا كنت أؤمن إيماناً عميقاً. وما زلتُ أؤمن بذلك، حتى وإن كان ظهور طائفية وحشية يؤمن بالعكس. فأنا أتوّسم الأمل في عزم نساء الهند وطلاب الجامعات فيها على أن يقاوموا تلك الطائفية، ويستعيدوا الهند العلمانية القديمة، ويطردوا الظلام. أتمنى لهم التوفيق في ذلك. لكن الآن، في الهند، إنه مُنتصف الليل مرة أخرى.

---

1 - هي رواية للروائي الأيرلندي لورنس ستيرن. روائي أيرلندي، ورجل دين أنجليكاني، وعنوان الرواية كاملا هو "حياة وآراء تريسترام شاندي النبيل"، وهي رواية من تسعة أجزاء، يتضمن كل جزء ما يُقارب الستين صفحة، ويصعب وصفها كما ذكر العديد من النقاد، وهي رواية غير تقليدية خرج فيها الكاتب على كلاسيكية السرد، ومزج فيها بين الفانتازيا والسيرة الذاتية.

2 - رواية للكاتب الإنجليزي وليام ميكبس ثاكري، ونشرت لأول مرة بين عامي 1847م و1848م، وهي تسخر من المُجتمع البريطاني في بداية القرن التاسع عشر. تروي قصة امرأتين هما بيكي شارب، وإيميليا سيدلي وسط أصدقائهما وعائلاتهما، وتُعتبر الرواية من كلاسيكيات الأدب الإنجليزي، وتم اقتباسها في عدة أفلام.

3 - حياة غارغانتوا وبانتاغرول هي خماسية كُتبت في القرن السادس عشر بقلم فرانسوا رابليه، وتروي مُغامرات اثنين من العمالقة، غارغانتوا وابنه بانتاغرول. كُتب النص بنبرة من التسلية والمُبالغة والسُخرية، ويضم الكثير من الدعابات الفجة.

4 - بنجاتنترا أو الفصول الخمسة هو كتاب يتضمن مجموعة من القصص والحكم والمواعظ، وقد أجمع الباحثون على أنه هندي، وتمت كتابته باللغة السنسكريتية، وقد ألفه الحكيم بيدبا للملك دبشليم في القرن الرابع الميلادي، وهو أصل كتاب كليلة ودمنة الذي تُرجم عنه.

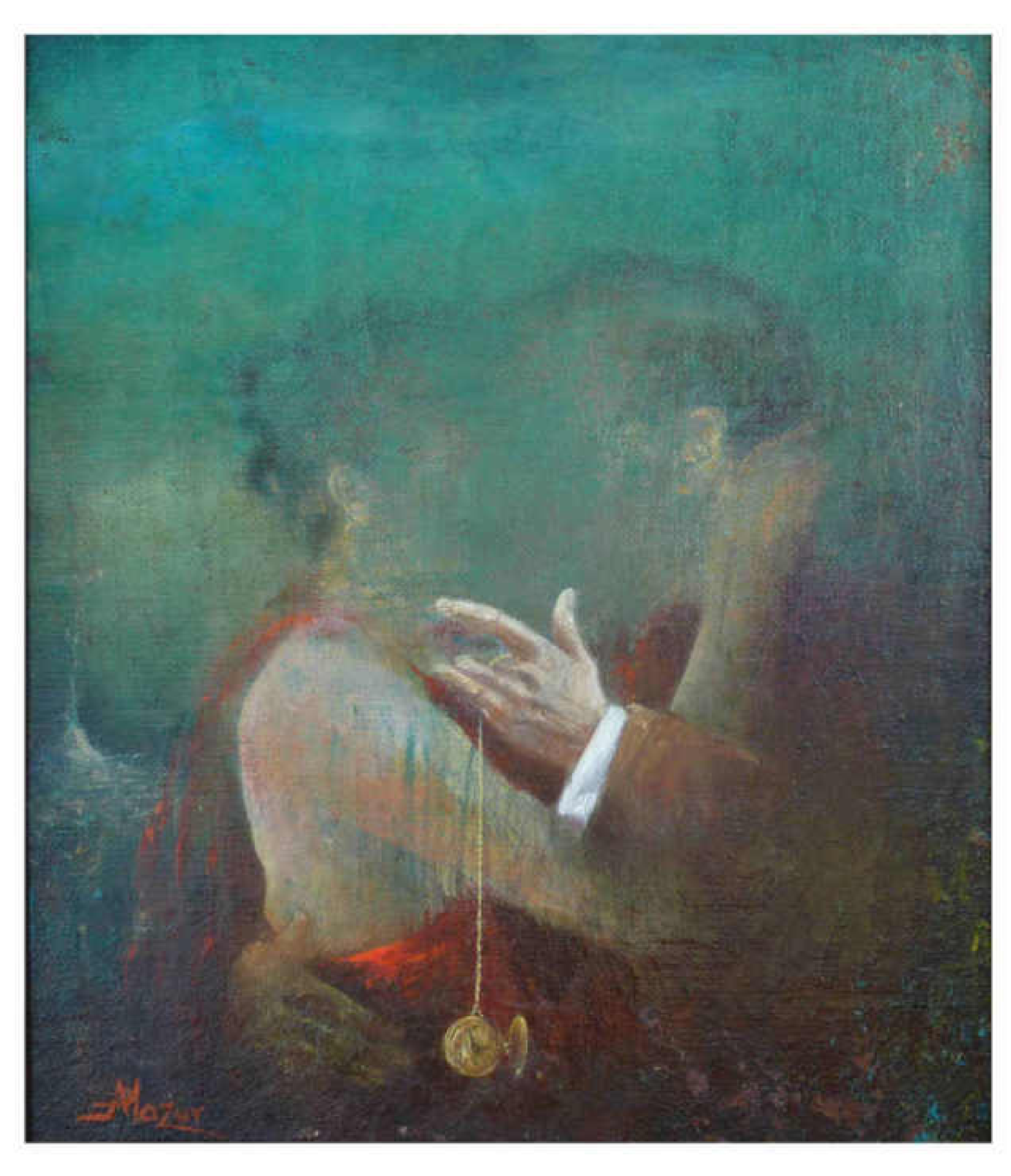
5 - رواية للكاتبة الإيطالية إلسا مورانتي، والتي تعتبر عموما من أعمالها الأكثر شهرة وإثارة للجدل، يروي هذا الكتاب الذي نُشر عام 1974م قصة سيدة يهودية جزئيا، إيدا راموندو، وولديها أنطونيو وجيوسيبي في روما أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعدها مُباشرة.

6 - اليديشية: لهجة من اللهجات الألمانية.

7 - في الإنجليزية القديمة معناها مهجور أو مُتداع.

8 - اللغةُ المولَدة أو اللغة الكريولية هي اللغة التي توجد من تخالط بعض اللغات وغدت لغة طبيعية، من أشهرها الكريولية الهايتية مثل لغة البدجين في إفريقيا، خاصة نيجيريا التي هي مزيج من الإنجليزية واللغات الإفريقية.

9 - رواية نُشرت عام 2007م، كتبها المُؤلف الدومينيكي الأمريكي جونوت دياز، ورغم كونها قصة خيالية إلا أن الرواية تدور في نيوجيرسي بالولايات المُتحدة حيث نشأت دياز، وتتناول تجربة جمهورية الدومينيكان تحت حُكم الديكتاتور رافائيل تروخيو.



Andrzej Mazur -Fading love - Oil On Canvas

غضب: تاريخ الدمى!

أدب



عبير عواض

مصر

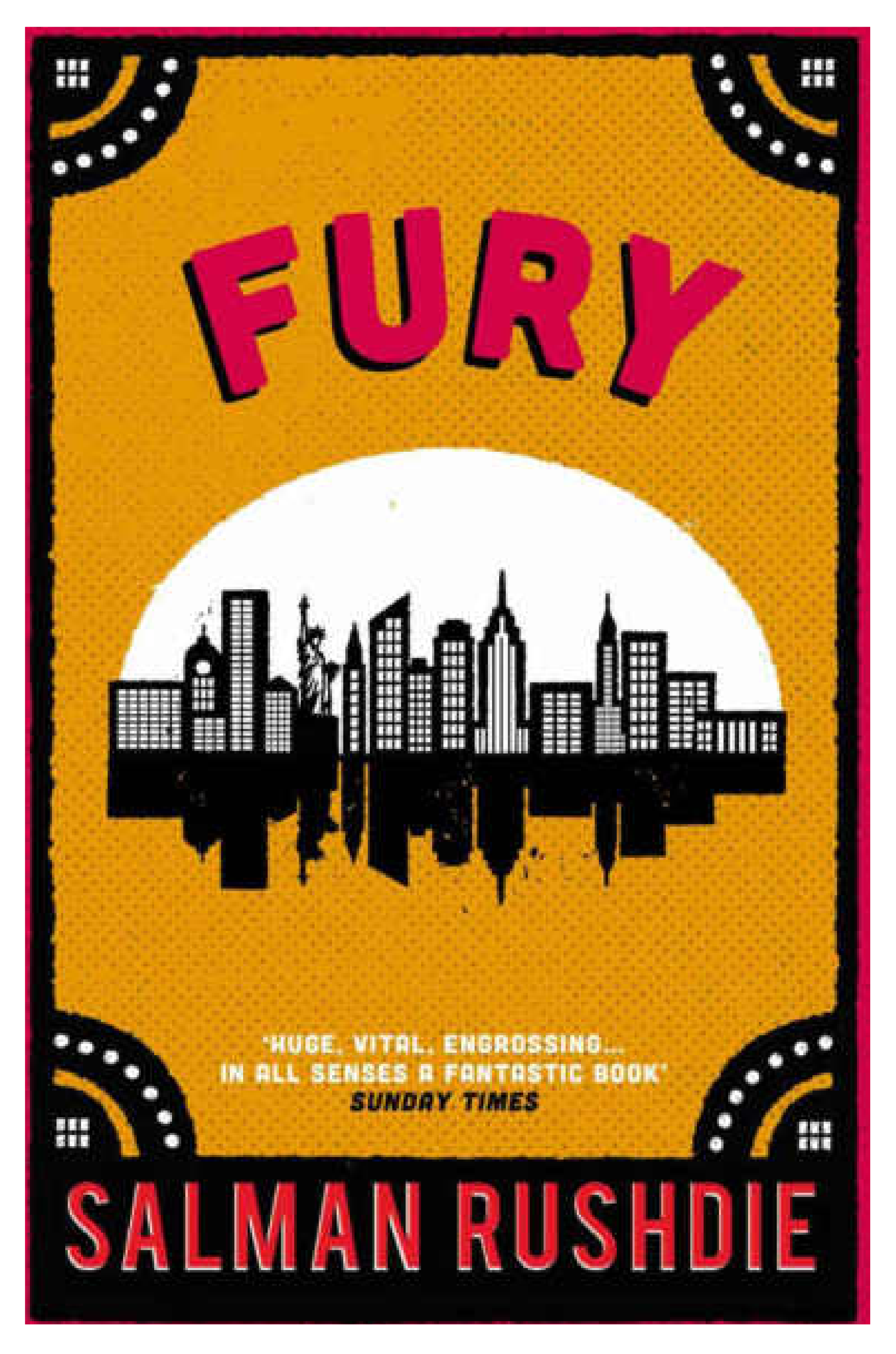
عشرون عامًا على صدور الرواية التي يعتبرها بعض النقاد من أضعف أعمال سلمان رشدي مُقارنة بأعمال أخرى له، في حين أن نقادا آخرين لهم رأي مُخالف، ومنهم البروفيسور جون سانذرلاند أستاذ الأدب الإنجليزي الحديث في جامعة كاليفورنيا والذي وصفها "بعواء مرير من الغضب ورسالة حب ملحمية مُدهشة".

هي أول الأعمال التي قرأتها لسلمان رشدي، وإذا ما كانت هذه واحدة من أضعف أعماله فمرحى بقراءة أعماله الأكثر قوة. لفت انتباهي مع قراءة الصفحات الأولى كثافة وغزارة الأفكار لدى الرجل وثقافته الواضحة التي تجعله يتجول بين جنبات التاريخ والفلسفة وعوالم فانتازيا الخيال العلمي من خلال الأحداث، نعم، لم يكن الغضب وحده فقط هو ما ينبعث من سطور روايته ومن شخصيتها الرئيسية "مليك سولانكا"، بل أيضًا تلك الأفكار المتواترة التي تقارب بين القارىء وبين عقل رشدي الذي يموج بصخب تلك الأفكار، وإسقاطاتها على الفترة الزمنية التي كُتبت فيها الرواية، ورغم هذا يجد قارئ الرواية نفسه مُحاطًا به أثناء القراءة؛ فهو واضح من طباع البطل "سولانكا"، ويتواجد بصورة مُباشرة أو غير مُباشرة في أحداث الرواية، مُلقيًا بظلاله على كلّ الشخصيّات ومُؤثرًا عليها، وعلى القارىء نفسه؛ الذي يرتعش غاضبًا مُرتجفًا لانفعاله نتيجة حوار ثنائي أو مونولوج داخلي.

تدور أحداث الرواية مع بدايات الألفية الثالثة، وتتعدد بها الأصوات والشخصيات والأحداث وأماكن حدوثها، لكنها بشكل مُجمل تتخذ من مدينة نيويورك المقر الرئيسي للأحداث، إضافة إلى عدّة مُدن ودول أخرى "لندن، مومباي، دلهي، صربيا".

قبل التطرّق إلى أحداث ووقائع الرواية، وبمواكبة فوز "آني إرنو" بجائزة نوبل للآداب هذا العام، والحديث المُتشابك عن ذاتية الكتابة والتجربة التي يستنسخها الكاتب في أعماله، عليّ أن أشير إلى البُعد الذاتي لحد ما في أجواء الرواية، "مليك سولانكا" هو سلمان رشدي عمره 55 عامًا مثله حين كتابة الرواية؛ تزوج مرتين

وترك زوجته الثانية وطفليهما وغادرهم إلى أمريكا. هو هندي الأصل من مواليد مومباي في عزبة "ميثولد"، قبالة طريق واردن- مثل روايته الأولى أطفال مُنتصف الليل- تخلى مليك عن منصبه في كينجز كوليدج، التي هي احدى كليات كامبريدج، وهي كلية رشدي، يائسًا من "ضيق الحياة الأكاديمية، والاقتتال الداخلي، والإقليمية المُطلقة"، وهي نفس الأسباب، التي قدمها رشدي حرفيًا لأصدقائه مُبررًا ترك لندن.
يبدو التقاطع بين الكاتب وسولانكا في أكثر من نقطة: محلّ الميلاد وسنوات الدراسة والحياة الاجتماعية، إضافة إلى الكثير من الأفكار المعروفة عن رشدي التي يصرح بها على لسان سولانكا في سياق المتن الروائي، كما أن رشدي استخدم نفس الثيمة المُتكررة في أعمال أخرى منها "أطفال مُنتصف الليل"، و"العار"، حيث لا والد حقيقي لمليك، فسولانكا هو لقب زوج أمه بينما والده البيولوجي هرب قبل أن يراه، وهنا عقدة الأب تلازم شخصيّاته، رمز الأب تائهًا بين أب حقيقي غادر وأب غير جدير بالأبوة، لا يمنح سوى اسمه؛ فيكون لزامًا على الشخصيات أن ترسم مصائرها وأن تخطط لحيواتها بعيدًا عن تلك السُلطة الأبوية، أن تخلق روابطها الجديدة بما يناسب العصر الذي تنتمي إليه، فيتحول كل فرد إلى شخص مسؤول عن نفسه من دون سند، بفردانية الخروج من سطوة سُلطة لا تحمي ولا تحافظ بل ربما أيضًا تتحول لعدو حقيقي، فسولانكا تعرّض للتحرش من زوج أمه، الذي ألبسه ثياب الفتيات الصغيرات، وجدل له شعره، وبدأ باغتصابه، وحينما أخبر الطفل أمّه، كذبته ونهرته، ويستمرّ الوضع حتّى يصاب، يمرض الطفل ويدرك الطبيب حقيقة ما حدث فيهدّد زوج الأمّ، ليكفّ عن ارتكاب جريمته.
حينما يترك سولانكا عمله الأكاديمي يتجه إلى إبداع شخصيات تاريخية متنوّعة على شكل دُمى تكون سببًا في ذيوع شهرته وتحقيق ثروته الطائلة، خاصّة ابتكاره الأوّل "سرقليت" التي تصبح نموذجًا لتمثيل الملوك أو المُثقفين، بتلك الصفات التي يسقطها عليها، وتتحول بشخصياتها إلى بطولة برنامج تليفزيوني تتحاور فيه



الدُمى وتتناقش.
في رمزية الدُمى التي ابتكرها سولانكا، إسقاط على النفس البشرية؛ فالمُثقفون الذين يصبحون دمى في يد الملوك الذين هم بدورهم دُمى بأيدي سُلطة أقوى يرضخون لها ويتبعون تعاليمها، يرهنون لها الملك كلّه، تكون تلك القوى غيبيّة، مُختبئة، مُحتجبة، ويتطور الأمر حينما ينال الوهم من الملوك ليعلنوا أنفسهم آلهة، يجب أن يُعبدوا.

كما أن الدمى هي صور مُنعكسة للناس، لقد كان سولانكا يتخيل دُماه وهي تثرثر لبعضها البعض كل واحدة منهن تقصّ على الأخرى قصتها التي حولتها لأسيرة في هذا المكان، قصّة خياليّة اخترعها سولانكا لكلّ واحدة منهن. ومثل البشر فالدمية التي ليس لها ماضٍ وأصل سعرها أقل من قريناتها، فالأصل هو ما يحضره المرء معه عندما يعبر البحار والحدود والوجود؛ فذخرنا القليل من الحكايا الصغيرة ومن الارتدادات

ومن خصوصيّاتنا، التي عشناها يومًا هي نحن، ونحن قصصنا، وعند موتنا سيصوَّر خلودنا، احتمالًا، في قصّة أخرى.
كانت تلك هي الحقيقة الكبرى التي أولاها سولانكا ظهره حينما اتخذ قراره بالفرار، بالعيش وحيدًا في نيويورك، تاركًا ابنه "أسمعان"، وزوجته "إيليانور" في لندن، يهجرهما إلى وحدته التي يفضّلها في عالم نيويورك الصاخب، هربًا من شبح الغضب والخوف من محاولته في بريطانيا لارتكاب جرم بحق عائلته عندما اقترب من زوجته وهي نائمة وبيده سكين، أهو ذلك الشعور بالغضب ما جعله يتقمص شخصية عطيل الأسمر التي حللتها زوجته ذات مرة بحديث شكسبيري جمع بينهما تحدثا فيه عن الفرق بين عطيل وماكبث، وعن ديدمونة وليدي ماكبث.
كما ذكرت أن القارىء للرواية سيستدل على ثقافة سلمان رشدي الواسعة حينما ترد في الرواية أسماء شخصيات واقعية وأبطال شاركوا في أحداث القرن العشرين، وتتداخل الأحداث بالسرد الإضافي الذي يطرحه الكاتب لإبداء رأيه في مُشكلة بطريقة أو بأخرى، ويستحضر في الوقت نفسه الميثولوجيا التي ما يزال الاعتقاد بها موجودًا، وإن كان بطريقة غير مُباشرة، يستشهد بها لتدعيم رأي أو ربطه بجذر ما سابق كان معمولًا به شرقًا أو غرب، في محاولة منه لترسيخ مفهوم المواطن العالميّ أو المُعولم، الذي يعود بجذوره إلى هذه البقعة أو تلك، ويشكّل امتدادًا لها في بقع أخرى مُستجدّة بحسب الظرف التاريخيّ الذي حتّم ذلك، مع عدم إغفال التأثير الذي يخلّفه عليه عبر التوارث من خلال التربية أو مُشاهدات الطفولة التي تتكرّس في الأذهان، قبل أن يبحث المرء لها عن مُوجبات ومُبرّرات يَقنع بها، لا يتقنّع خلفها.
لذلك استخدم ما يعبّر عن الشرق أو الغرب، فوردت أسماء لشخصيات مثل: "إيكاروس" الذي تخلّص من سجنه بأن صنع جناحين وطار بهما. "لاثالكيري فانوريْيْن" على طريق هاري، التي هي ميثولوجيّة جرمانيّة، آلهة أنثويّة. رسولات إله الحرب اللاتي يصحبن الأبطال الأموات إلى حدود الفردوس. "الساجا" أو الملحمة من الأدب الإسكندنافي. "نمسيس"، "الملك ميداس"، "أورانوس فارونا" الإله الذي يجسّد السماء عند الإغريق. "براهما" إله مجمّع الأرباب عند الهنود. "يهوه" الإله الإسرائيليّ الذي ظهر على مُوسى في سيناء، وغيرها.
من ناحية أخرى نجد أنه يستشهد بالكثيرين، من كتّابٍ، مُفكّرين، مشاهير، مُمثّلين، سينمائيّين، قادة أمثال: "شكسبير، فرويد، دريدا، جويس، البابا، كاسترو، بوش، ميلوسوفيتش، كلينتون، آل بوتشينو، وارن بيتي، جينيفر لوبيز، أنجلينا جولي، وغيرهم.
يسعى رشدي إلى تغيير العالم بالكلمات التي يرمي إلى تحويلها إلى أفعال. فيؤلّه، الآلة تارة، وتارة أخرى يؤلّه الإنسان، وذلك في سياق تطوّر مُتصاعد، يؤثّر في أكثر من جهة، يحدّد أكثر من وجهة. يبادل الأدوار بين الدمى والنساء الواقعيّات، فتغدو الدمية حقيقية، والمرأة دمية، يسرد العديد من التواريخ والحقب المُختلفة، والأماكن المُتعددة يُسائل التاريخ، يستجوب بعض المشاهير، يعيد صياغة بعض أفكارهم، ليحرّض على إعادة القراءة، والاجتهاد في التأويل، للإجابة على الأسئلة المُعلّقة، كدعوته إلى إعادة قراءة شكسبير للتعرّف عليه من جديد والاجتهاد في وضع الإجابات ونراه في ظلّ التسارع الرهيب للأحداث، يتساءل عن آليّة التغيير التي تجتاح العالم من حوله، ولا تترك شيئاً في محلّه، ذلك أنّ السرعة التي تسير فيها الحياة المُعاصرة، تفوق قدرة القلب على الاستجابة..
نعود لأحداث الرواية التي تتخذ نقطة فاصلة جديدة وبُعدًا آخر حينما يتعرف على "ميلا" الفتاة المُهاجرة حديثاً إلى أمريكا، وهي ابنة شاعر وكاتب كبير في بلدها صربيا. ويبدي لها انزعاجه من الأبعاد الرأسمالية التي آلت إليها الشخصية الرئيسة في سلسلة دماه المعروضة كمُسلسلات تلفزيونية، ما أبعدها برأيه عن كل ما أراده لها، لكن وسائل الإعلام أبت إلا أن تحرفها عن اتجاهها الأصلي، الأخلاقي والمعرفي، ويشرح لها موقفه السلبي من الوسائل الإعلامية في الغرب لأن فحوى غضبه نابع منها.
يحكي رشدي عن علاقة البطل "بميلا" التي حاولت توطيد أواصر الصداقة معه، كما حاولت إنقاذه من غضبه وقلقه، وفي اندفاعها ناحيته ما عزّاه لمصلحة شخصية أنانية، وهي التعويض عن فقدانها لوالدها الذي تحقد عليه وتريد الانتقام منه في آن نظرًا لعلاقتيهما التي لم تكن علاقة أب بابنته تمامًا، لقد كانت علاقة مشينة في أحد جوانبها ولم ينصاع البطل لما تريده الفتاة، وتفشل علاقتهما إلا أنه ورغم فشل العلاقة، تجمعهما علاقة أخرى مُستجدة قائمة على استغلال موهبة البطل في صنع الدُمى لإنشاء لعبة إليكترونية، مما يؤدي إلى نجاح آخر غير مسبوق، لتأخذ الشخصيات الجديدة المُبتكرة منحى تجاري أكثر قوة مما حدث في لندن.
في تلك النقطة يشير الكاتب إلى خطورة الاكتشاف الإليكتروني الذي أدخلنا في لعبة مُماهاة بين دمية البطل والأحداث في بلدان يبدو أنها من دول العالم الثالث، لتتخذ الشخصيات في تلك البلدان ملامح وأسماء لعبة البطل الذي يؤكد أن الذين يقومون بالثورات أسوأ من الحُكّام الذين تقوم الثورات ضدهم، وإضافة إلى هذا فتصويره لنظرة المُجتمع الغربي إلى المرأة التي يُراد لها أن تتشبه بالدمية، فيما تتحوّل الدُمية إلى إنسان، في مُقاربة للكاتب مُمتدة تشمل واقع الإنسان بالنهاية فهو عصر العوالم لافتراضية الدُمى حينما يبتعد المرء عن طبيعته ويصبح كالجماد الذي لا يشعر.

لماذا الغضب؟!

رواية "غضب" هي رواية تحتاج إلى جهد إضافي لاستيعابها والإحاطة بمضمونها من الجوانب كافة؛ هي رواية العالم المُعاصر، بكلّ تشعّباته وصخبه وجنونه، تختلط فيه الأحداث وتتشابك الوقائع، لا يجري حدث بمعزل عن آخر، كلّ أمر يؤثّر ويتأثّر، لا يبقى أحد بمنجى عن التغيّر والتغيير.
إن الغضب الإبداعي شعريًا كان أم أدبيًا هما هبة الآلهة إذا ما كان الرجل يعيش بقلمه، هذا يعني أنه يستطيع التعبير عن غضبه المكبوت القوي فقط بين سطور عمل أدبي، وتتصاعد حدة الغضب داخل نفس "مليك"، فكل شيء يغضبه، حتى نجاحه يغضبه حينما يتحول إلى اتجاه لا يرغبه مع سطوة



الإعلام وإعادة تشكيل ابتكار "سولانكا" ليناسب الطبيعة الرأسمالية المتوحشة، وسيطرة الآلة.

يبحث الكاتب في أسباب الغضب الكامنة في إنسان هذا القرن المُضطرب والمليء بحركة وتغييرات لا تنتهي ولا تعرف قراراً تقف عنده، مُشيراً إلى آثارها الكثيرة ونتائجها غير الحميدة.

يستطيع أن يسمعنا أصوات صرخاته بينما يصف لك مدينة صاخبة كنيويورك، دائرة الجحيم، تجويف واسع من أصوات صفارات الإنذار وصفارات الرجوع للخلف في سيارة كبيرة، أو إيقاع بعض المُوسيقى التي لا تُطاق لتبدو من المُفارقات أن الضوضاء هي ملاذ في جوهرها. فمن يستطيع سماع الأصوات الداخلية الغاضبة في ذلك النشاز الخارجي؟!

يصف رشدي الغضب بأحد مكوّنات الحياة الرئيسة متواشجة مع مكوّنات أخرى يظنّ بها التنافر، لكنّها في الحقيقة مُتكاملة، تخلق بالنتيجة الإنسان بما هو عليه يرتجف صوته نتيجة لغضب شديد، حينما كانت سارة زوجته الأولى غاضبة عليه أشدّ الغضب فهي تمثّل الروح الإنسانيّ بأكثر أشكاله نقاءً، فهذا هو ما نحن عليه، ما نحاول ترويضه، ذاك الوحش الإنسانيّ القابع فينا، قد يكون الغضب مُعرّضاً للتصاعد أو الانحسار، ذلك تبعاً للشخصيّة، وللموقف الذي تجد نفسها فيه، فقد يصبح متوحّشاً، وقد يتواصل، فيولّد معارك لا تنتهي، غضب يكنس غضبًا، أو يتغوّل الغضب فلا يعود هناك مجال للسيطرة عليه أو تسويره، فيُستشفى به، يتحوّل إلى وسيلة للتداوي، يترقّى من داء إلى دواء، وعند الاقتراب من النهاية، لا يبقى الغضب على حاله التي يبيد فيها كلّ شيء، حين تفرّ إلهة الغضب.

يفكّك الكاتب شفرات الغضب، ويجرده من قوته القاتلة، يروّضه عن طريق اللهج بكلّ أشكاله. فلا يعود قاتلًا بقدر ما يصبح مَدجنًا حينما يضع رشدي أمريكا على المحَكّ، على ألسنة الشخصيّات التي تختلف نظرتها لأمريكا، وتتباين طرق تعاطيها معها، فهناك من يراها الحلم، أو يعتبرها "الشيطان الأكبر"، هاهو البروفيسور

”سولانكا“ يتوجّه إلى أمريكا يستجديها كي تفترسه عساها تطهّره من آثامه، من ماضيه، وتعيد إنتاجه وطرحه بحلّة جديدة، فهي أكبر إلهة أسطوريّة تحاصره من كلّ الجهات؛ هي في ذروة سُلطتها الشرهة الهجينة، أمريكا التي قصدها كي يمحي فيها، ويتخلّص من كل رباط، وكل غضب، من كلّ خوف وألم.

يطلب منها: أن افترسيني، يتضرع إليها بصمت: افترسيني يا أمريكا ودعيني وشأني! لقد حولّها إلى المكان المُقدس الذي يُحج إليه، ليُلقي القادم إليها بكلّ ثقل الماضي خلفه ويبدأ بداية جديدة لا يلتفت بعدها إلى الذكريات التي تجثم على صدره، لتكون أمريكا هي المُستقبل وحده، المُستقبل المُنقطع عن كل جذر، ألَا يأتيها من كل حدب وصوب هؤلاء الذين انسلخوا عن ماضيهم ”لقد جاء إلى أمريكا، كما سبقه إلى ذلك الكثيرون كي يتلقّى البركة الجزيريّة للقدّيس إلياسن وينطلق ثانية من الصفر“، لتعمديه يا أمريكا، وتختاري له اسمًا جديدًا، لتلقين به في فجوة الذاكرة وتدّثريه في لا وعيك الجبّار، لن يصبح عالم تاريخ، بل رجلاً بلا تاريخ يجتثّ لسانه من جذره ويتحدث لغتها الهجينة.

ثمّ يتطوّر الإعجاب بأمريكا بعد اللوذ بها، إلى اغتياظ من مزاعم الأمريكيّين وزيفهم فيما يزعمونه، عبر رغبتهم في أمركة الأشياء، في نسبتها إلى أمريكا، إذ وجد فيها علامة الرأسماليّة الأكثر ابتذالًا، وذلك عبر حرصهم على إدراج بادئة لغوية تدفع خصوصيّتهم في كلّ مكان، ”حلم أمريكيّ، نقش أثريّ أمريكيّ، مُتعهّد أمريكيّ، تحليل نفسي أمريكيّ، طرب أمريكيّ“. وينتقل للحديث عن الهوس المُتعاظم لأمركة الأشياء، والسعي المحموم للتأمرّك من قبل الكثيرين، كأنّهم بذلك يلحقون بركب الحضارة والمُستقبل، ”كلّ العالم صار اليوم أمريكياً، أو مُؤمَركًا.

أمريكا أصبحت حلبة ألعاب العالم، قانونه، حكمه، وكرته. حتّى مُعاداة الأمركة كانت أمركة مُقنّعة، لأنّها كانت تعترف بأنّ أمريكا كانت المُباراة الوحيدة المُعلن عنها.

”تارة تكون أمريكا وحش كاسر يرمي إلى إهلاك الجميع، أو ابتلاعهم، ثمّ تخرّ خوفاً من غضب ضحاياها، تارة أخرى تكون وطناً للإبداع، ملاذاً آمناً للاجئين إليها.

تبقى أمريكا أمّ التناقضات، تنشر قيمها الجديدة، تفرض رؤيتها لعالم جديد تكون فيه السيّدة والقائدة؛ قد تكون هذه نقطة قوّتها أن تشتمل على كلّ شيء من كلّ شيء، ونقطة ضعفها في آن.

لم يجد ”مليك“ ما يريح أعصابه في الولايات المُتحدة الأميريكية التي يصف شعبها بأن جميع أفراده يعرفون ويحفظون عن ظهر قلب أسماء عشرة إلى خمسة عشر دواءً من عقاقير المُهدّئات بفعل التوتر والقلق وغرابة الحياة، كما أن الأطباء برأيه جاهلون ورغم ذلك هم أصحاب سُلطات تقرر في حياة البشر.

حينما تتحدث نيويورك عن سلسلة من جرائم القتل الجماعي يتوقف مليًا لتفسير وفهم أسباب وقوع الجرائم التي تتخذ أبعادًا خطيرة، خاصةً إذا ما كانت دوافعها جنسية فانتازية، تماماً كما يفعل بعض الشباب الأثرياء الذين ينفّذون هواياتهم في إغواء الفتيات، ثم يقتلوهن وسط طقوس غريبة.

من خلال سياق الأحداث وتصاعدها ينكسر السرد من خلال وعي بطل الرواية الغاضب؛ لنفهم أن أسرة ”مليك“ كانت مثالية، وأنه يعاني من انقطاع تأثير الكحول الذي حاول الإقلاع عن إدمانه، ففي ذات ليلة وصلته ”الشياطين“ ووجد نفسه يحوّم فوق زوجته النائمة، يقبض على السكين في يده، ويفكر في عطيل وما هو الدافع للقتل؟ أهي ضغوط الشهرة على حد تعبيره، أم تلك الدُمى الشيطانية التي تحرضه من خلال حواراتها الفلسفية العميقة التي يُفكر بها ويضعها على لسانها، هو يخشى أن يصبح قاتلًا.

يقرر الهرب؛ فحينما يهرب ”مليك“ فإنه لا يهرب من أهله، بل مما قد يفعله بهم، إنه ما يسميه مدمنو الكحول ”العلاج الجغرافي“.

هنا أعود ثانية لتحليل ”ساذرلاند“ عن الرواية التي وصفها في مقاله عنها بصحيفة الجارديان: ”تبدو هذه الرواية، في أحد جوانبها العديدة، كإحدى رسائل الحُب الأطول في الأدب“.

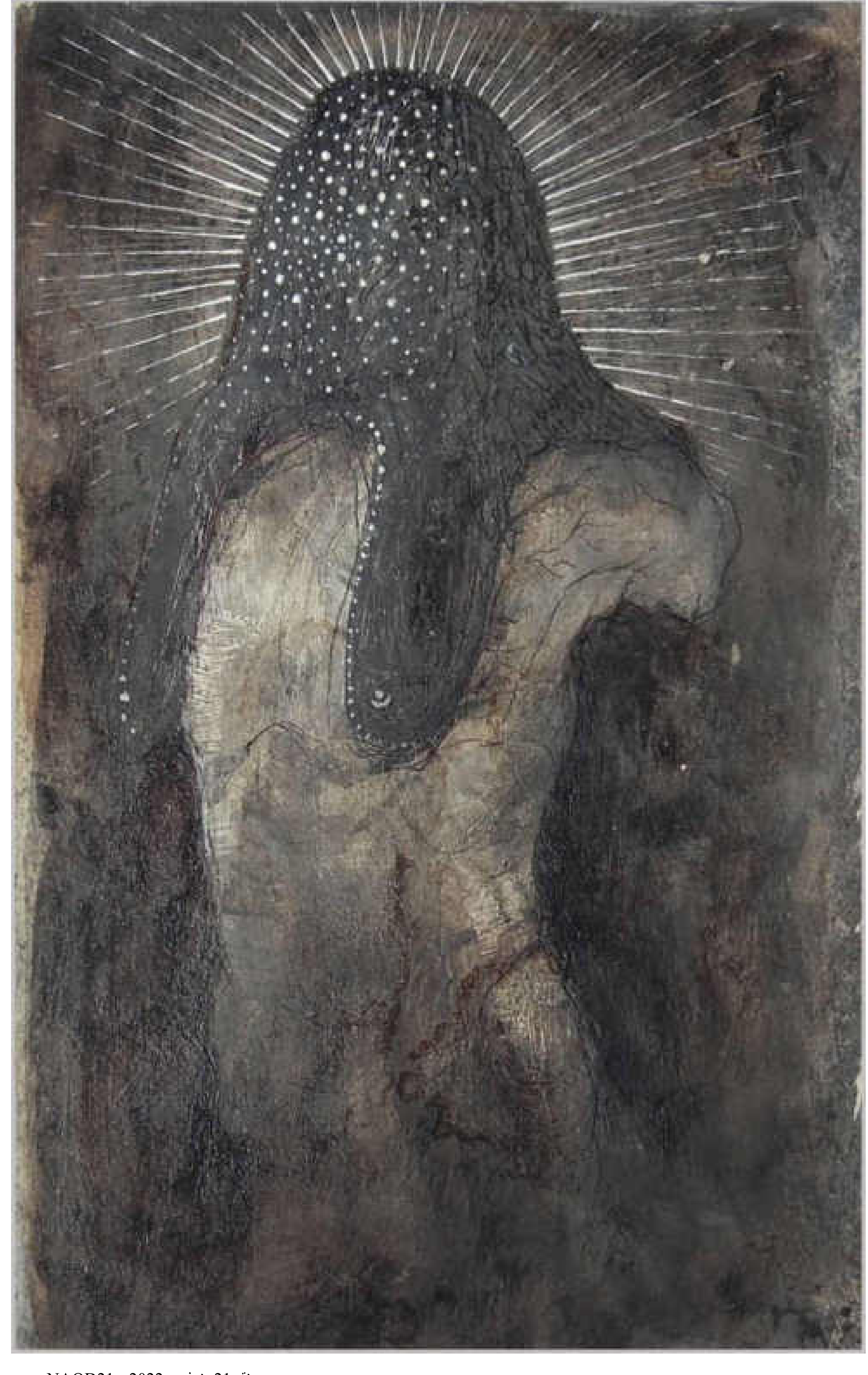
نعم، سولانكا كان غاضبًا لكنه كان مُحِبًا بنفس القدر. نعم، ”مليك سولانكا“ هو نسخة من مُؤلفه، لكنه أيضًا كل شخص منّا؛ الغضب الذي يحلله رشدي أصبح عام 2000م طابع الألفية الجديدة، الغضب هو رفيقنا جميعًا، إنها ليست قصة ”سولانكا“ فقط؛ بل قصتك أيضًا، أيها القارئ.

مع هذا، ففي الخاتمة ينتهي السرد بشكل سلس وجميل، لقد تخلّص ”سولانكا“ من شحنات الغضب حينما تذكر قصيدة ”لاركن“ عن الأمهات اللاتي يشاهدن أطفالهن في ملاعب الحديقة، تلك اللحظة التي يتناسين فيها ضغوطات الحياة ومصاعبها.

هنا يسعى رشدي إلى ردّ الاعتبار إلى الإنسان وتأليهه، ليجتمع فيه الأب والابن معًا، فيرى ”أسمعان“ والده تحت قبّة السماء الزرقاء. إنّه والده الحقيقيّ الذي يطير كعصفور كي يمضي ليحيا تحت القبّة الكبيرة الزرقاء التي لم يسبق له أن آمن بها إطلاقًا، فها هو في الحديقة كي يلعب مثل ولده يرتفع بالأعلى بالأعلى يرتفع ويرتفع نحو القبة الزرقاء التي تعلوه؛ هو الأب والابن الأوحد.

هل تُطرد شياطين ”مليك“ وهو يلعب مُتحدًا أخيرًا مع أسمعان، على لعبة النطاط؟!

لا تخبرنا الرواية، بل تتركنا مع تخيّل لمشهد أخير يموج بصخب الأطفال ولهوهم، الصخب الوحيد الذي لا يصيبنا بالتوتر، ولا يعكس بين ثناياه أي من أصوات الغضب!



Andrzej Mazur -Fading love - Ink on Paper

أدب

صفقة سلمان رشدي مع الشيطان



كيفن بلانكنشيب / الولايات المتحدة الأمريكية.

ترجمته عن الإنجليزية:
سلمى الغزاوي / المغرب

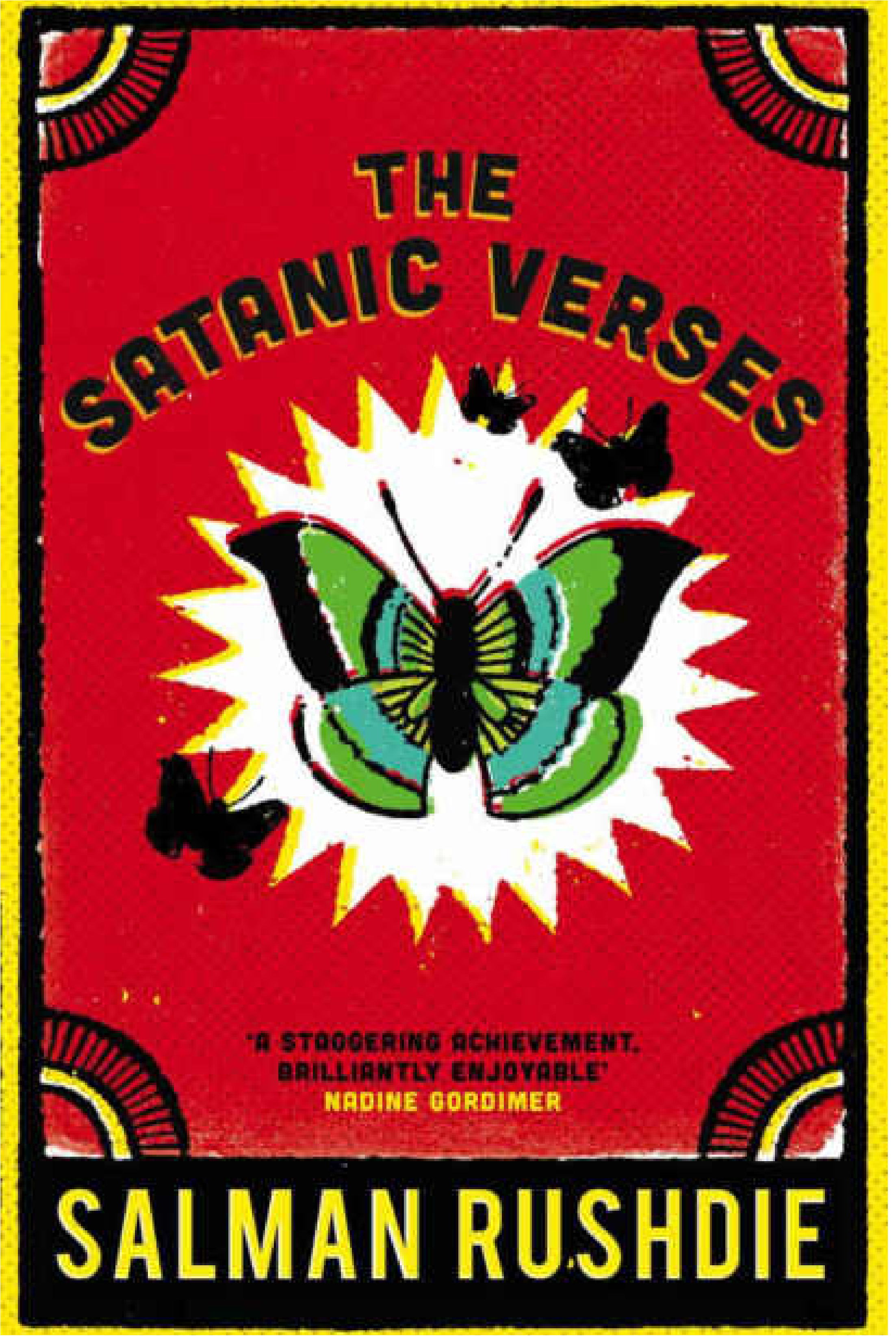
في يوم عيد الحُب عام 1989م، نطق المُرشد الأعلى لإيران "آية الله الخميني"، "بالحُكم بالإعدام" على الروائي البريطاني من أصل هندي "سلمان رشدي"، وذلك بسبب روايته "آيات شيطانية"، ولم تقتصر فتوى هدر الدم هذه على رشدي، بل امتدت إلى كل من ساهم في إصدار الرواية، حيث قال الخميني: " أطلب من كل المُسلمين أن يقتلوهم حيثما وجدوهم".

لقد اتهم الخميني رشدي بالتجديف، وتشويه صورة الإسلام والنبي محمد، غير أن الكثيرين رأوا أن فتوى الخميني هي بمثابة صرخة يائسة بهدف الحصول على الدعم الشعبي بعد عقد مُذِلٍ من الحرب مع العراق، بالطبع، تولدت عن فتوى الخميني عدة ردود أفعال، كأعمال الشغب والمُظاهرات وحرق نسخ من الكتاب في أنحاء أوروبا والشرق الأوسط، كما تدفقت التهديدات بالقتل على ناشر الرواية صاحب دار "فايكينغ بنغوين" في لندن، وأخيرا وجد مُؤلف الآيات الشيطانية نفسه مُجبرا على التواري والاختباء مُستعينا باسم مُستعار هو: "جوزيف أنطون"، هذا الاسم الذي هو خليط بين "جوزيف كونراد" و"أنطون تشيخوف"، ورغم مرور كل هذه السنوات، لا زالت وسائل الإعلام والناس الذين عاصروا "جدل الآيات الشيطانية" في ثمانينيات القرن الماضي يتذكرون أطوار "قضية رشدي".

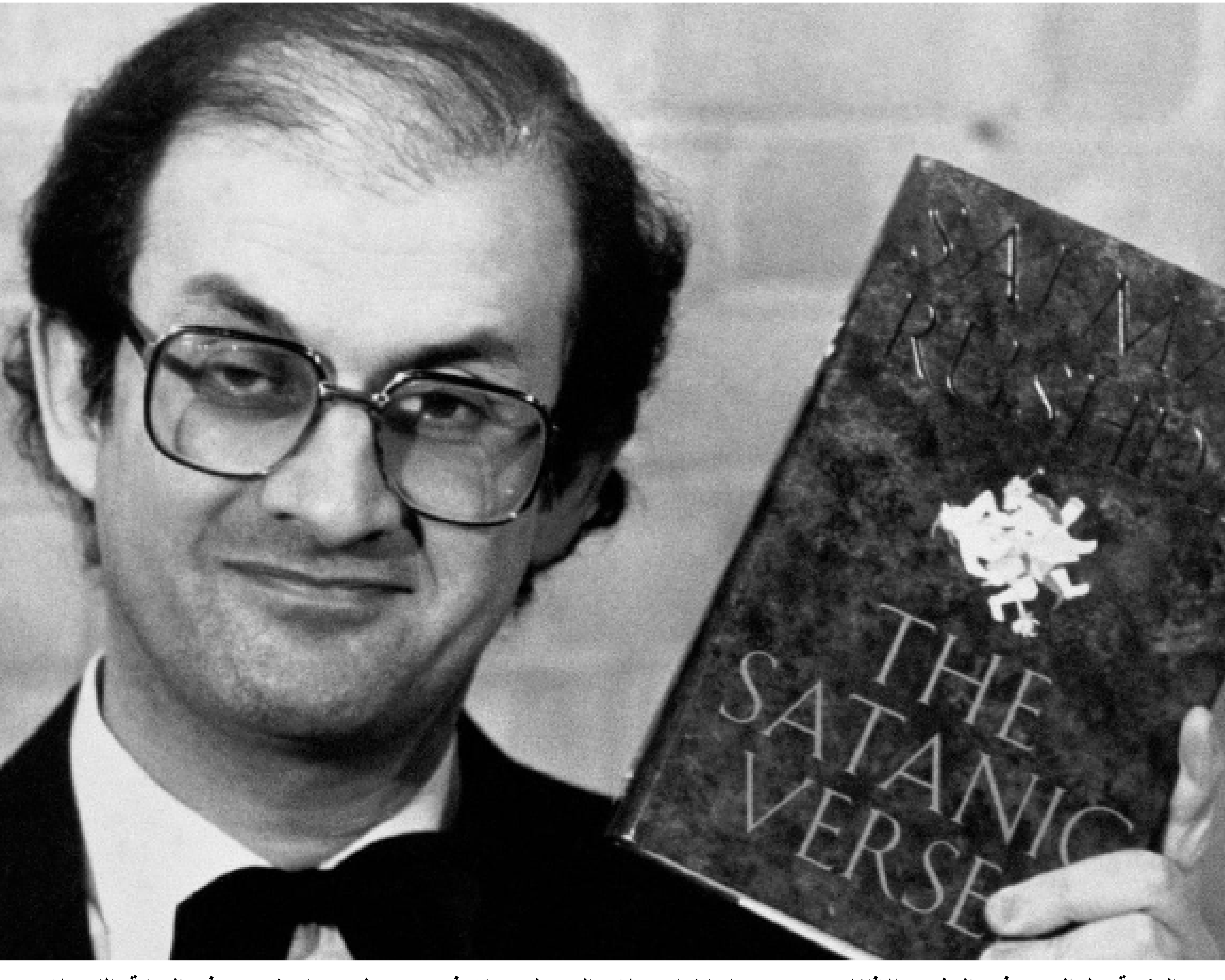
من ناحية أخرى، فإن النص الإبداعي الذي تمخضت عنه "قضية رشدي" قد اشتهر بأنه نص ينتمي إلى الفن الرفيع، إذ حاز على جائزة "ويتبيرد" عام 1988م، كما وصل إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر- كان رشدي قد حصد جائزة البوكر عن عمله الثاني: أطفال مُنتصف الليل- علاوة على هذا، نالت "الآيات الشيطانية" إشادة نخبة من أدباء القرن العشرين مثل: نورمان ميلر، بروس تشاتوين، مارينا وارنر، جوان ديديون، مارتن أميس، نادين

غورديمير، بيتر كاري وديفيد لودج.. إلخ.. وهكذا، تُوّجَ مُؤلِّف هذا العمل المُثير للجدل بلقب: "عَرَّاب الرواية الهندية"، إلى جانب الأديبين المُهمين: رابندرانات طاغور، وأميتاف غوش. ومع ذلك، فإن الجميع في هذه القضية يركزون على كل شيء ما عدا الرواية نفسها، مما يجعلنا نتساءل: كم عدد الجواهر الأدبية التي تمر من دون أن يلاحظها أحد، أو دونما إلقاء نظرة وافية عليها؟ وكيف يختلف القراء عن المُتعصبين أمثال الخميني إذا ما قاموا بإصدار أحكامهم على هذا العمل مُكتفين بمُقتطفات مُجتزأة من سياقه، وبما يشاع ويتداول عنه.

لقد كتب رشدي في مُذكراته أنه عندما سأله بعض الأصدقاء عن الطريقة التي بإمكانهم أن يساعدوه بها في أزمته، جاء رده: "دافعوا عن النص!"، لكن في الواقع، هدفنا من خلال هذا المقال ليس هو الدفاع عن هذا المُؤَلَّف، بقدر ما هو محاولة لوضع النص في سياقه وإماطة لثام اللبس عنه، حيث إن "الآيات الشيطانية"، لا تجعل موضوعها الأوحد هو الإسلام، بل هو مُجرد ثيمة من بين ثيمات أخرى تتطرق إليها الرواية، مثل: الانقسام الهندي/ الباكستاني، تناسخ الأرواح والانبعاث، الخيانة الزوجية.. إلخ، إذن، إن هذه الرواية هي قبل كل شيء بمثابة تأمل طويل في وضعية المُهاجرين حديثا، لأن الهجرة هي الثيمة الرئيسية في الرواية، وبهذه الكيفية التأملية، فإن رشدي بَثَّ في عمله أفكاره الخاصة حول وضعه كمُهاجر من الهند صوب بريطانيا، ووصف الأزمة التي تتولد عن الهجرة بنبرة تذكرنا بالأزمة الأخيرة للاجئين في أوروبا، ببساطة، وكأنه ها هنا يناشد "قديس المُهاجرين وجميع المنفيين" أي المنبوذ الأول "الشيطان"، أن يشفق على هؤلاء المُنتزعين من جذورهم "مثله تماما"، باختصار، وبعيدا عن مسألة افتراض أن بعض "الآيات الشيطانية" قد تسللت إلى القرآن وامتزجت بآيات الله، بإمكاننا القول: إن سلمان رشدي قام في هذه الرواية بمُحاكاة مآسي الحياة فنيا، بسُخرية مريرة. وصف سلمان رشدي "الآيات الشيطانية"



بأنها أصعب رواية كتبها على الإطلاق، حيث صرح في حوار مع مجلة "فانيتي فير" سنة 2014م: "فكرت في هذه الرواية وكأنها وحش ضخم كان لزاما علي أن أتصارع معه، وعندما تم الأمر، كنت مُنهكا تماما"، بالتالي، لا ينبغي أن يتفاجأ القراء بمشاعر مُماثلة وهم يتصارعون مع هذه الرواية/ الكتلة ذات الحبكة الثعبانية، المُترامية الأطراف، الملأى بالثرثرة والمُزدحمة بالشخوص، إلى درجة أنه بإمكاننا تقسيم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء ومع ذلك يظل الموضوع الرئيسي قائما بذاته، إذ أن الحبكة المُفككة ترتكز على تتبع البطلين، واللذين هما اثنين من المُهاجرين الهنود إلى انجلترا: "جبرائيل فرشته"، نجم سينمائي معروف بأدائه أدوار الآلهة الهندوسية، والذي عاد للتو من تجربة مرضية شبه مُميتة، و"صلاح الدين جمجة"، الذي يعيش مُنذ صغره في المملكة المُتحدة محاولا التنكر لأصوله



الهندية ولوالده. وفي المشهد الافتتاحي للرواية، نرى ”جبرائيل“ و”صلاح الدين“ ينجوان بأعجوبة من التفجير الذي تعرضت له الطائرة التي كانا على متنها، هذا التفجير الضخم الذي كان نتيجة للعمل الإرهابي لمجموعة من الانفصاليين السيخ، وبعد الهبوط الناعم لصلاح الدين وجبرائيل إلى الأرض، تستقبلهم روزا دياموند، وهي مُهاجرة من الأرجنتين، ثم يتباعد مسار جبرائيل وصلاح الدين خلال الجزء الأكبر من الرواية، تتطور الأحداث ونكتشف أن صلاح الدين تورط في حركة لمُهاجري لندن، بينما يعيد جبرائيل إحياء إحدى قصص حبه القديمة، ويخطط لعودته إلى السينما الشعبية، إلا أنه يستسلم للشيزوفرينيا التي تضعه على حافة الجنون، هذا الجنون الذي يزداد حدة بسبب استخدام صلاح الدين لموهبته في تقليد الأصوات عبر مُكالمات هاتفية مُزيفة تدفع جبرائيل إلى فقدان عقله رويدا رويدا. مع تقدم سير الأحداث، تتسبب الاحتجاجات الشعبية للمُهاجرين في اندلاع حريق مهول في ”بريكهول“- منطقة وهمية بلندن- وفي خضم الحريق، يجد صلاح الدين نفسه مُحاصرا تحت إحدى العوارض الخشبية، وعلى جبرائيل- الذي أدرك أن صلاح الدين هو الذي يقوده إلى الجنون عبر مُكالماته الهاتفية المازحة- أن يختار ما إذا كان سينقذه من الحريق أم لا.

يحتوي الخط السردي الرئيسي لقصة جبرائيل وصلاح الدين على حبكتين فرعيتين، تدور أحداث الحبكة الأولى في الجزيرة العربية، في القرن السابع ”عصر الجاهلية“، وتؤرخ لظهور دين جديد يدعى رسوله ”ماهوند“، هذه الحبكة التي لا تعدو أن تكون مُجرد أحلام للبطل جبرائيل، وفي الحبكة الفرعية الثانية، يلتقي القراء بعائشة، الفتاة اليتيمة التي تبلغ من العمر عشرين عاما، والتي تقود قريتها بأكملها في أرض ديش- مكان خيالي أيضا- وفي هذه الحبكة، يتم تقديم شخصية ”الإمام“- إسقاط على الخميني- هذا الإمام الذي هو زعيم منفي يحاول التحريض على القيام بثورة ضد عائشة من أجل السيطرة على أرض ديش.

يقوم رشدي بربط هذه الخيوط العديدة من خلال تسلسلات الأحلام التي يراها جبرائيل والتي تلقي به في غياهب الجنون. أحلام مكتوبة بأسلوب يصفه البعض ”بالواقعية السحرية“- يعترف رشدي صراحة بأنه مدين للويس بورخيس ومُتأثر بأسلوبيته،



في مقال نشر في نيويورك تايمز سنة 2014م- شيئا فشيئا، تتسبب هذه الأحلام في تطور المرض العقلي لجبرائيل، الذي يتخيل أنه يتحول جسديا، تنبعث منه هالة من الضوء، وينمو إلى حجم هائل، ليصير رئيس الملائكة.

في أحد الأحلام، ينقل جبرائيل عن غير قصد همسات الشيطان إلى ماهوند، هنا، تنقل الرواية الحادثة المشكوك في صحتها والمعروفة بواقعة "الآيات الشيطانية" أو "قصة الغرانيق"، تتوالى الأحداث إلى أن يستسلم جبرائيل أخيرا للجنون بسبب الأصوات التي تتردد داخل رأسه بلا هوادة.

تشكل فكرة جبرائيل باعتباره ملاكا وشيطانا في نفس الوقت، حالة هجينة ترمز إلى الموضوعات الرئيسية للكتاب حول الهجرة، التغيير، الحداثة، والتحول، في مقال نشر بصحيفة نيويورك تايمز سنة 1989م، أشار رشدي إلى أن: "التحول الذي تم التعبير عنه في "الآيات الشيطانية" يرمز إلى الاعتلال الذي تسببه الهوية المُتعددة للمُهاجر"، صحيح أن تحول جبرائيل إلى ملاك مُثير للاهتمام، لكن تحول/ طفرة صلاح الدين إلى ماعز/ شيطان هو أكثر ما يشد قارئ هذا العمل، هنا، لا شك في أنه ثمة إيحاءات كافكوية، كما وضّح رشدي في مُذكراته عبر قوله: " لقد أحببت اسم صلاح الدين جمجة كونه قريب من "جريجور سامسا" بطل رواية التحول لكافكا".

ببساطة، إن التحول ها هنا هو إحالة على التغيرات الفردية التي تحول المُهاجرين، تغيرات قد تكون إيجابية إذا ما تصالح المُهاجرون مع واقعهم الجديد، من خلال عبور المساحة الفاصلة بين الوحش والإنسان، الشيطان والملاك، والخيال والواقع، وليس من قبيل الصدفة أن الرواية تعج بشخصيات كالمُمثلين، المُتظاهرين، والمُؤمنين، والتي هي شخصيات تشير إلى شعور المرء بانتزاعه من موطنه ومحاولة زرعه في موطن آخر بعيد كل البُعد عنه، وذلك من خلال محاولة طمس الهوية والثقافة المحلية، واستبدالها بالثقافة الأوروبية الجديدة، إن المُهاجرين يتم إخضاعهم "عبر الصور التي يصنعونها عنهم"، لذا، في هذه الرواية، نرى أن السبيل الوحيد الذي بوسع المُهاجرين أن يقاوموا به طمس هوياتهم هو استعادتهم للكلمة ولصورتهم الحقيقية، وهذا ما نتابعه أثناء قراءتنا لهذا العمل، حيث يثور المُهاجرون، الذين ينادون بالخلاص ويختارون أن يكون أيقونة ثورتهم هو الشيطان، باعتباره شفيع المُهاجرين والمنفيين، ومع أن تفاصيل هذه الحركة الثورية خيالية، إلا أنها تستند بشكل كبير إلى التوترات في لندن في الثمانينيات، حينما تصاعد العنف بين المُهاجرين والشرطة واندلعت أعمال الشغب في بريكستون وبرمنجهام وليدز وليفربول، كما يمكننا القول: إن هذه التوترات تتجسد في الكتاب من خلال الصراع بين جبرائيل وصلاح الدين، جبرائيل الذي هو رمز خالص للجوهر الهندي، وصلاح الدين المُتنكر لهويته، والمُخلص لكل ما هو بريطاني.

إلا أننا اليوم، بالرجوع إلى الوراء، وتذكر تفاصيل كل ما تعرض له رشدي من اضطهاد، يتساءل الكثيرون: هل كان رشدي يعلم أن رواية الآيات الشيطانية ستتسبب في اندلاع أزمة مُماثلة؟ والأهم، هل كان بإمكانه تفادي كل هذا العنف؟ في الواقع، إنها أسئلة غير مُهمة بالفعل، أمام سؤال حرية التعبير، لقد اختار سلمان رشدي، سنوات قبل تأليفه للآيات الشيطانية، التفرغ للكتابة، وتكريس حياته لها مهما كلف الأمر، مُستشهدا بافتتاحية قصيدة "الاختيار" للشاعر الرمزي "وليام بتلر ييتس": "إن عقل الإنسان مُجبر على اختيار/ كمال الحياة أو كمال العمل"، وبالتزام رشدي بالسير في الطريق الذي اختاره إلى مُنتهاه، فإنه أبرم "عقدا فاوستيا" بموجبه يوافق الكاتب على تدمير حياته، في مُقابل الخلود- الذي ربما لن يكون أبديا، بل سيستمر فقط لبضعة أجيال قادمة- في النهاية، ورغم كل ما حدث، فلنقل إن "الصفقة" التي أبرمها رشدي، قد شكلت لنا عالما أدبيا أفضل مليئا بجماليات الخيال.

ثمة دم على أصابع النقّاد!



لونيس بن علي

الجزائر

ربما سيحين الوقت يوما لنشكر ذلك الشاب اللبناني الذي طعن سلمان رشدي 75 عاما بأحد مسارح نيويورك؛ أقول هذا ليس دفاعا عن المُجرم، ولا تبريرا لجريمته، بل لأنه أعاد الأدبَ إلى الواجهة، وجعل الناس فجأة تكتشف أو تعيد اكتشاف فن الرواية.

في أوطاننا نحتاج إلى أكثر من جريمة لنحتفظ بعلاقتنا المبتورة بالإبداع الأدبي، مما يعني أنّ علاقتنا بالأدب هي علاقة "دموية" في أساسها. إذ يكفي أن يُغتال روائيّ ما، أو ينجو من محاولة اغتيال لكي يبدأ الناس بالحديث عنه وعن أدبه.

قبل الفتوى التاريخية التي أصدرها "آية الله الخميني" عام 1989م إثر صدور "الآيات الشيطانية"، كان سلمان رشدي قد شارك سابقا في مُؤتمر أدبي، وكان عنوان مُحاضرته "من يبدأ بحرق الكتب ينتهي إلى حرق البشر"، وكان العنوان في أصله جُملة كتبها الشاعر "هانريش هاينه". كأنّ صاحب رواية "العار" قد استشعر مُسبقا بمصيره التراجيدي، لأنّه كان واعياً بأنّ المُجتمعات الثيولوجية لا تستطيع مقاومة عنف الاستعارات الأدبية إلاّ بالتحريض على الموت.

في تحليله لرواية "آيات شيطانية" قدّم الفيلسوف التونسي "فتحي بن سلامة" مُقاربة ذكية لهذه الرواية بعيدا عن الصخب المصم للآذان الذي صاحب ظهورها، ومما قاله: إنّ هذه الرواية وضعت الإسلام أمام صدمة غير متوقعة لأن التهديد هذه المرة أتى من جهة التخييل الأدبي، كما أنها ساهمت في عودة مكبوت المُؤسسة الإسلامية.

رغم مرور عقود على الفتوى التي أصدرها الخميني بقتل الروائي، سيعود النقاش مرة ثانية حول روايته، وسنلاحظ بأنّ طبيعة النقاشات التي انفجرت بعد محاولة اغتياله في شهر أغسطس الماضي ظلت تراوح مكانها، فلم تتقدم خطوة إلى الأمام، وظلت حبيسة ثنائية "المُقدس/ المُحرم"، ولو استثنينا بعض القراءات المُتميزة على غرار مقال الروائي التونسي كمال الرياحي، فإنّ أغلب ما كُتب استعاد روح النقاش

الاستنكاري الذي فضحه "جلال صادق العظم" في كتابه "ذهنية التحريم". سنقرأ تعليقات و"بوستات" ومقالات تتحدث عن رواية "لم تُقرأ"، ولن يجد أصحابها أي حرج في مُحاكمة عمل لم يقرأوه.

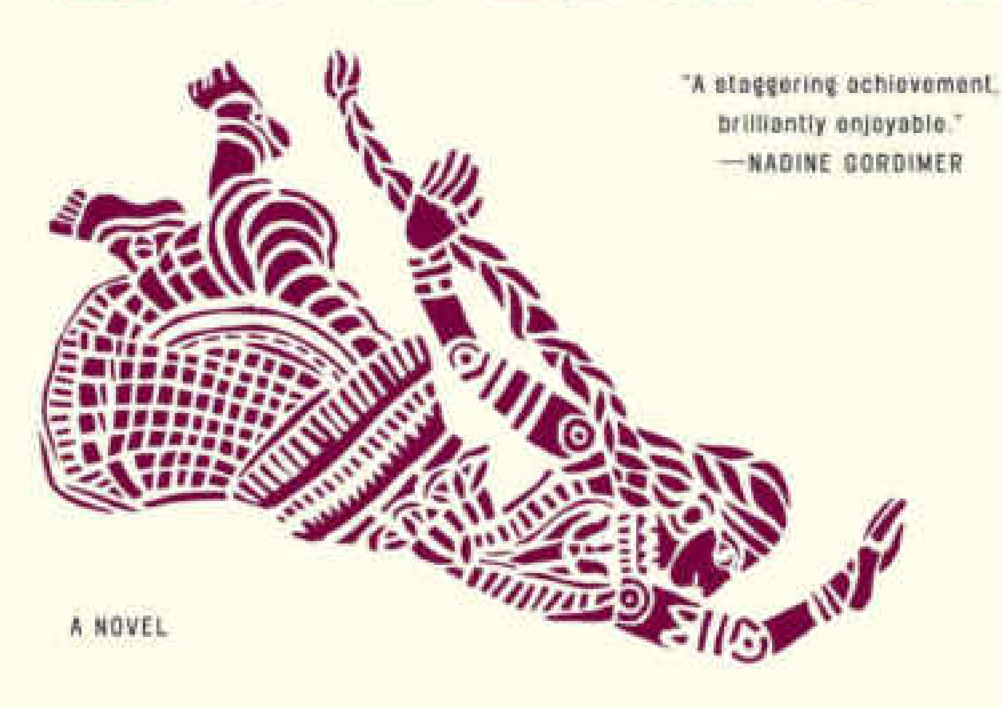
مُشكلات التعليق الأدبي على رواية "آيات شيطانية":

لقد نبهني الروائي التونسي كمال الرياحي إلى كتاب "ذهنية التحريم" لجلال صادق العظم في مقال كتبه بعد أيام من واقعة نيويورك، والذي نشره في موقع "رصيف22" بعنوان "سلمان رشدي الذي نقتله كل يوم "، والمقال كان مُهما لأنه ترفّع عن الدروشة النقدية التي أصابت الكثير من الكتّاب العرب، فبسط الحقائق، واستنكر الجريمة، مُستعيدا ما كتبه "جلال العظم " و"فتحي بن سلامة " حول هذه القضية بالذات.

خصص جلال العظم فصلا كاملا لرواية "آيات شيطانية" بعنوان: "سلمان رشدي وحقيقة الأدب"؛ وقد اختار أن يبدأ هذا الفصل بما لاحظه من جبن أصاب الكثير من النقاد العرب المحسوبين على تيار التنوير والحداثة، وقد تملّكه الاستغراب لمّا اكتشف درجة تحوّل مواقف هؤلاء من مُدافعين عن حرية التعبير والإبداع، ومن مُستنكرين لجرائم الرأي التي ذهب ضحيتها مُفكرون وأدباء عرب أمثال مهدي عامل وحسن مروة...إلخ الذين اغتالهم رصاص التطرف، لكنهم أبدوا صمتا مُخزيا إزاء قضية سلمان رشدي المُهدد بالقتل. بل إنّ الأمر تطور إلى كتابة مقالات مُعادية له ولروايته.

سيطرح العظم سؤالا استنكاريا كبيرا: كيف ينقلب النقاد على مبادئهم؟ وسينتهي إلى نتيجة مُخزية: إنه الجُبن العام. ومع ذلك سيجتهد لأجل الرد على هؤلاء، بالكشف عن جهلهم وعن نذالتهم وجبنهم المُزمن. إنّ أهمّ ما ميّز تلك الكتابات أنها تفتقد إلى "روح الكتابة الحقيقية"، فوجد أنه من الأهمية بمكان الوقوف عند أهم المُشكلات التي طرحتها.

أولا: مُهاجمة رواية "من دون قراءتها"، على النحو الذي مارسه الناقد "أحمد



برقاوي" الذي أعلن بأنه لم يقرأ الرواية، لكنه كتب مقالا ينتقد فيه رواية لم يقرأها. ونفس الأمر وقع فيه "هادي علوي" الذي اتهم سلمان رشدي بالاستشراق، وهو ما نفاه العظم الذي بيّن بأنّ "آيات شيطانية" لا علاقة لها بصورة الشرق كما سوّق له الاستشراق الأوروبي، وهذا دليل بأنّ الناقدَ لم يطّلع على هذه الرواية.

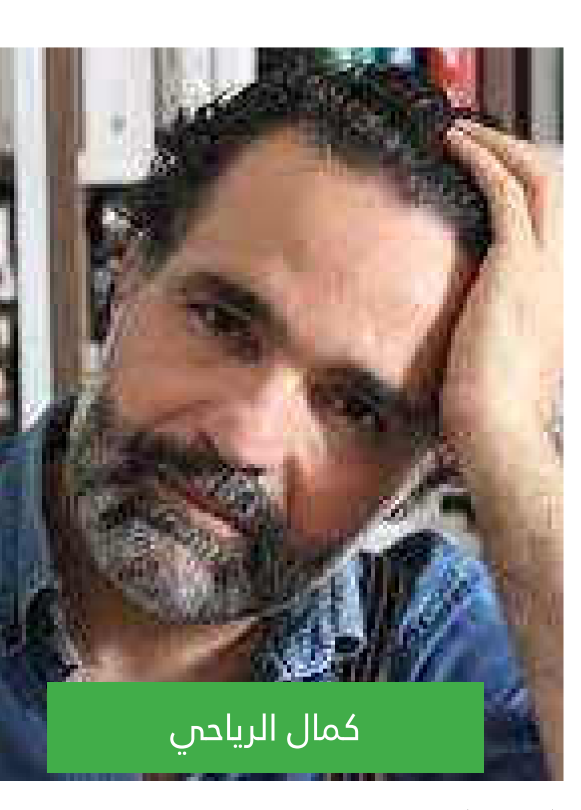
سيحيلنا العظم إلى دراسة مُهمة وضعها الناقد المصري "غالي رشدي"، حيث أحصى هذا الأخير حوالي ثلاثة عشر ناقدا ممن كتبوا عن هذه الرواية، ليكتشف بأنّ اثنين فقط من بين هؤلاء النقاد قرأوا الرواية فعلا. وقد استغرب كيف أنّ ناقدا في حجم "رجاء النقاش" ينزل إلى مستوى إطلاق الأحكام الاعتباطية على رواية لم يقرأها أصلاً.

ثانيا: يستغرب العظم كيف أنّ ناقدا للأدب لا يميّز بين الأدب والعلم والتاريخ واللاهوت، وهو يُطالع حجج البعض ممن انتقدوا



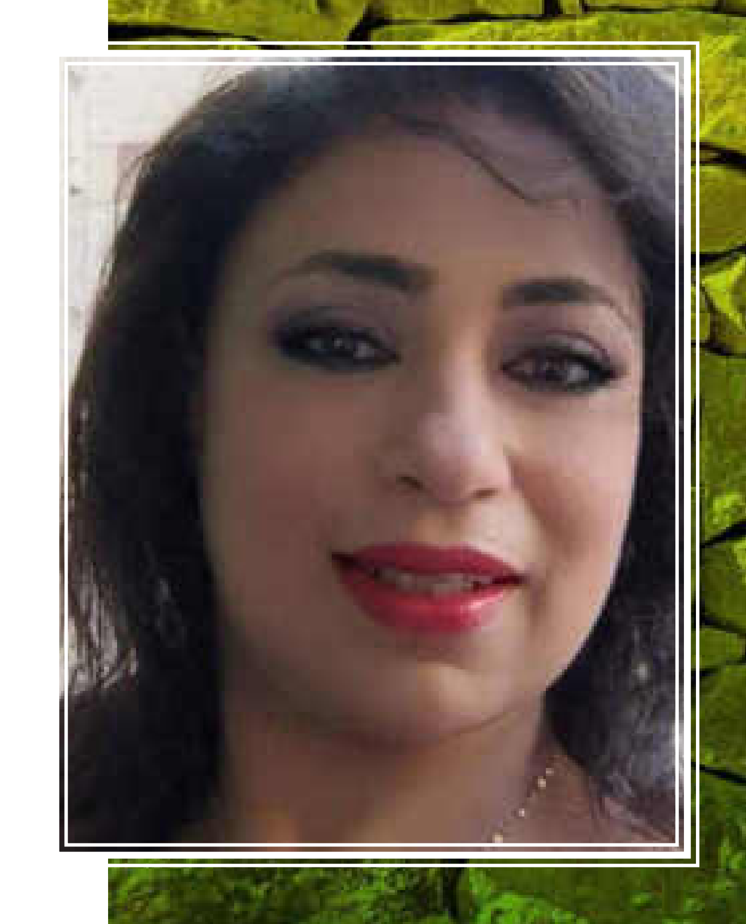
رشدي بوصفه مارس الكذب وتشويه الحقائق وتزييف الواقع، كما لو أنّ الرواية مُطالبة بأن تتحوّل إلى وثيقة تاريخية.
لقد نزل بعض النقاد إلى هذا المستوى من الجهل بجوهر الأدب، ولو أنّ نقدهم قد أساء إليهم أكثر مما أضرّ برواية رشدي؛ لأنهم، حسب جلال العظم، قد فضحوا بلادتهم، وكشفوا عن جهلهم بأبسط خصائص الفن والأدب. ولأجل التمثيل سيستعرض موقف الدكتور "سيف أشرف" الذي تساءل: هل يُعقل أن يسقط إنسان من الطائرة على ارتفاع شاهق ويصل إلى الأرض سالماً؟ سيدعو العظم هؤلاء للعودة إلى التراث النقدي العربي القديم، الذي جال وصال في مسألة التخييل في الأدب، فيذكر ما قاله المرزوقي، وضياء الدين ابن الأثير، وقدامة بن جعفر، وابن رشيق القيرواني، وشعراء ونقاد أوربيون كتبوا نظريات كاملة حول الخيال في الأدب وعلاقته بالحقيقة.
أتصور أنّنا إلى اليوم ما زلنا نعاني من أزمة تخييل في ثقافتنا العربية والإسلامية، وصلت إلى درجة العداء؛ فتجد من ينزعج من مشهد خيالي أو من جملة خرجت من إحدى الشخصيات الخيالية، وقد استشرى هذا العداء أكثر في عالم السينما، بحيث لم يعد مُمكنا بالنسبة لشريحة كبيرة من المُشاهدين الفصل بين الحقيقة والخيال.
أما بخصوص اتهام صاحب رواية "أطفال مُنتصف الليل" بالبذاءة والفحش، فلم يجد العظم إلا أن يقول بأسلوب لا يخلو من السخرية: إنّ نقادنا العرب يتصرفون وكأنّ حياءهم هو حياء العذارى الشرقيات ذوات الخمسة عشر ربيعا. ويستغرب كيف يعقل من هؤلاء الكتّاب والنقاد أن يغفلوا عن جزء كبير من التراث الأدبي العربي الذي كان أكثر جرأة بأشواط كثيرة مما ورد في "آيات شيطانية" من لفظ بذيء أو مشاهد فاحشة. إنّهم بذلك يقولون: إنّ الأدب العربي هو أدب الأخلاق العالية، وأدب

الورع والورعين. ويذهب العظم أبعد من ذلك، فيفضح الكثير من هؤلاء ممن يعرف شخصيا، فالبذاءة التي تصدر منهم تجعل بذاءات الرواية مُجرد تمرين أخلاقي بسيط.
ثالثا: يدافع العظم عن موضوع رواية رشدي؛ فقصة آيات شيطانية حقيقية، وهي تنتمي إلى التراث الإسلامي، وواقعة مُثبتة بالنصوص؛ وها هو الدكتور "حسن حنفي" يشير إلى أنّ ما ورد في رواية رشدي صحيح، وهو مُثبت بأدلة من التراث الديني فيما يسمى بحديث الغرانيق، وقصة الشيطان الذي أوحى للنبي محمد بآيات. وهو نفس موقف "فتحي بن سلامة" الذي أكد بأنّ هذه الحلقة معروفة في الإسلام ومشروحة في الكثير من مصادره، إلاّ أنها ظلت مكبوتة لدى سائر المُسلمين.
يهمني هنا أن أتوقف عند ما كتبه فتحي بن سلامة حول هذا الموضوع، نظرا لما يكتسيه من أهمية بالغة، ومن مستوى راقٍ في الحفر والتحليل، مُستعينا بالتحليل النفسي لفهم أصل المسألة. ومما قاله بن سلامة: إنّ قضية سلمان رشدي كشفت عن أزمة عميقة في التخييل في الثقافة الإسلامية، وتحديدا كشفت عن خط الانكسار الذي يؤصل بين الحقيقة والتخييل، وهذا كان كافيا لتفجير مكبوت العنف.
بمعنى، أنّ سلمان قد استند إلى واقعة الآيات الشيطانية لأجل إعادة طرح سؤال الأصل، مُتسائلا في الوقت نفسه: ماذا لو لم يتوقف الوحي الشيطاني؟ فما تكشفه هذه الآيات هو كيف تحول الكذب، ولو مُؤقتا، إلى مظهر من مظاهر الحق.
ستنتج رواية رشدي مساحة للتخييل داخل منظومة دينية مُغلقة، وحسب بن سلامة فإنّ هدفه كان منح سُلطة للأدب ليحقق عدالة امتلاك الأصل، وتحريره من الملكية العامة. وهنا يقول بن سلامة: "إنّ التابوت الذي حفظت فيه ذاكرة البدايات ينتقل إذن من حُكم الحق المُشترك بين الذوات، فتصبح حقيقته بذلك حقيقة ذاتية محضا".
هنا يمكن العودة إلى مُصطلح "حقيقة الأدب" الذي دبّج به جلال العظم الفصل الذي خصصه لرشدي، لنعثر عند فتحي بن سلامة عن معنى عميق له: لقد انتزع رشدي الحق في كتابة معنى العالم انطلاقا من الذات باعتبارها مصدرا ومعينا.
رابعا: هناك وهم انتشر بين الناس وهو أنّ الغرب دافع عن رشدي. ربما هذا ما أراد الإعلام تزيينه لهم، في حين أنّ الواقع غير ذلك تماما؛ صحيح أنّ الإعلام الغربي استغل قضية هذا الروائي وما صاحبها من مُظاهرات عارمة رفعت فيها الشعارات المُعادية للروائي لشن حملة مُعادية على الإسلام. ولم يتوقف الأمر هنا، بل إنّ النُخب المُثقفة لم تدافع عن سلمان إلا دفاعا شكليا.
سيتساءل جلال العظم: ماذا عن موقف مصادر القرار الغربي؟ ماذا كان موقفها من هذه القضية؟ طبعا كان موقفا انتقاديا بسبب أنّ هذه الروايات انطوت على نقد لاذع وساخر للغرب وقادته الكبار، ويذكر العظم على سبيل المثال ما كتبه "نورمان تيبيت" الذي وصف الروائي بأنه شخص نذل وخسيس وخائن لدينه ولوطنه وللغرب نفسه. يحاول البعض تفسير هذا الهجوم الغربي على رشدي بأنه بدافع الغيرة من كاتب شرقي اقتحم بجسارة أسوار المُؤسسة الأدبية في الغرب، وأصبح نجما من نجومها.
حتى الكنيسة نفسها عبّرت عن استيائها من هذه الرواية، فأدانت الروائي بشدة. ويذكرنا العظم بموقف مُماثل للكنيسة من روايتين لأمبرتو إيكو وهما "اسم الوردة"، و"بندول فوكو".
هناك نقطة مُثيرة أماط عنها جلال العظم النقاب، من شأنها أن تعطي لقضية رشدي أبعادا غير مطروقة سابقا ولا لاحقا؛ ربما يجهل الكثيرون بأنّ روايات سلمان تلك التي صدرت قبل "آيات شيطانية" على غرار روايتيه "أطفال مُنتصف الليل" ورواية "العار" كانت تحظى باهتمام وتقدير نقديين في إيران، فقد شملها الإيرانيون بالترجمة والمُتابعة النقدية، بل إن سلمان تحصل على أرقى جائزة أدبية في إيران عن روايته "العار". وما يثير الاستغراب أكثر، أنّ "آيات شيطانية" كانت موضوعا لمُراجعات نقدية كثيرة، أغلبها كانت انتقادية، لكن من دون أن تتعرض إلى أي نوع من المُصادرة أو الإقصاء أو المُحاكمة.
يذكّرنا العظم في دراسته المُهمة والخطيرة، أنّ رواية "العار" انتقد فيها نفاق الإسلامويين الذين أرادوا تطبيق الشريعة الإسلامية، وتحويلها إلى أداة بيد الديكتاتوريات الحاكمة في باكستان، ولم تكن الآيات الشيطانية إلا استئنافا لهذه الرواية ولروايات أخرى. وما يريد أن يلمح إليه أنّ المسألة في جوهرها سياسية، وجدت في هذا الروائي ضحية مُناسبة.
في الأخير، وبعد أن قرأتُ هذا الفصل المُثير، اكتشفتُ إلى أي مدى تساهم الغوغائية الثقافية في طمس الحقائق، باسم نوع من الطهرانية المُزيفة التي تدفع ببعض النقاد، واليوم بشريحة كبيرة من المُعلقين في الوسائط الاجتماعية، إلى رفع المشانق والتحريض ضد الإبداع الحقيقي.
أتصور أنّ الثمن الذي تدفعه الكتابة الحقيقية هو طعن مُباغتة من شاب معتوه قرأ صفحتين من رواية، فأراد أن يعبر إلى الآخر على جسد روائي أراد أن يحرضنا على التخييل وعلى التفكير بنحو مُغاير.


كمال الرياحي

أدب

بين محاولات الإسقاط والسعي إلى التفكيك: تأرجح بنية النص في "آيات شيطانية"



منال رضوان

مصر

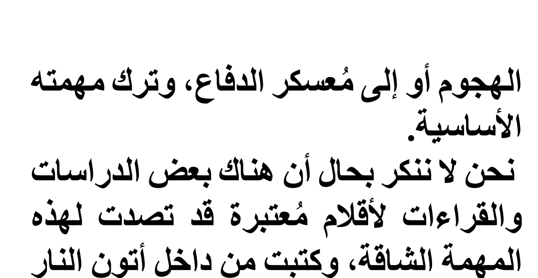
مقدمة:

"آيات شيطانية" هو عنوان رواية الكاتب الإنجليزي من أصل هندي سلمان رشدي المولود عام 1947م، وهي العمل الثالث له، لكنها الأكثر شهرة من بين أعماله؛ نظرًا للجدل الشديد الذي أثارته مُنذ صدورها في 1988م وحتى الآن، فبين مُظاهرات مُطالبة بمُصادرة العمل، وتجمعات لإحراق نُسخ الرواية، وفتوى آية الله الخميني -1902 1989م بإهدار دم مُؤلف الرواية عقب فترة وجيزة من إطلاقها، وصولًا إلى محاولة اِغتيال قبل بضعة شهور، ظلت الرواية بانتظار التحليل والتقييم النقدي والتصدي لها كعملٍ أدبي من دون الالتفات إلى النزعة الأيديولوجية المُثخنة السطور بها؛ غير أن صعوبة الأمر تكمن في رشدي، الذي لم يترك لناقده فرصة لأن يقيّم عمله بعيدًا عن تلك النزعة الأيديولوجية ذاتها، والتي تشبع النص بها حد الامتلاء؛ حتى بات من العسير الفصل بين العمل الروائي وبين التوجه الأيديولوجي على مُختلف مستويات التلقي، ومن ثم أضاعت الضجة التي أحدثها سلمان بآياته الشيطانية الإجابة عن سؤال غاية في الأهمية:

هل وَجَد ذلك العمل الالتفات اللازم من النقاد للوقوف حذاء النص وتناوله بالنقد والتحليل؟

السؤال الأهم، هل عدم تناول العمل من قبل النقاد بالشكل الذي يتناسب وحجم الضجة المُثارة حوله كان لإيثار السلامة؟ أم لضعف في بنية العمل، وعدم استثارته الأقلام النقدية مُقارنة بأعمال أخرى سابقة ولاحقة للكاتب؟

فنحن، وعلى مدار العقود الثلاثة الماضية، نجد أن العديد من الكتاب والنقاد، بل والساسة[1] تكلموا عن العمل في مُجمله، أو ذكروا التداعيات التي تسبب فيها، لكن ظل هذا الأمر كشرك من التربص يوشك على ابتلاع من يقترب إليه بالنقد أو التحليل؛ إذ أنه يجد نفسه في نهاية الأمر، وقد انضم إلى مُعسكر



الهجوم أو إلى مُعسكر الدفاع، وترك مهمته الأساسية.

نحن لا ننكر بحال أن هناك بعض الدراسات والقراءات لأقلام مُعتبرة قد تصدت لهذه المهمة الشاقة، وكتبت من داخل أتون النار وقت اشتعال الأزمة وبعدها؛ فساهمت في إماطة اللِثّام عن ذلك النص المُلتبس.

لكننا سنحاول إعادة القراءة للعمل من منظور أدبي؛ لاستبيان مدى نجاح مُؤلفه في إيصال الفكرة وإجادة التعبير عنها، وذلك من دون الولوج إلى تفاصيل أخرى "أيديولوجية أو سوسيولوجية، عقائدية كانت أو من قبيل الأعراف المتوارثة"، فالضجة التي صاحبت الرواية جعلت تلك الأمور تُقتل بحثًا في كتابات ومُناظرات واتهامات مُتبادلة بين المُؤيدين لرشدي أو المُعارضين له، وهي في كل الأحوال ليست مهمتنا.

عن العمل:

بداية تدور أحداث الرواية حول "جبريل فارتشيا" المُمثل السينمائي الهندي الأشهر، والذي تخصص في أداء أدوار آلهة الهندوس، و"صلاح الدين شمشا" المُمثل الهندي الإنجليزي، الذي تخلى عن أصوله الهندية ورفض الانتماء إلى حضارة بلاده مُفضلًا البقاء في لندن والعمل فيها، وأثناء رحلتهما معًا من الهند إلى لندن، تعرضت الطائرة التي حملت اسم "البستان" إلى محاولة اختطاف أدت إلى انفجارها، وحدوث بعض الأمور الغيبية التي جعلت جبريل صاحب الأنفاس الكريهة والشخصية المُنفرة يتحول من شخص شرير سيء المزاج والطباع إلى ما يشبه الملاك، بينما بات صلاح شيطانًا مُريعًا لا يطيب للآخرين مُجرد النظر إلى جسده المشوه، أو الاقتراب من أنفاسه البخرة التي تبادلها مع جبريل أثناء سقوطهما بطريقة غرائبية ليست هي المُفارقة الوحيدة في تلك الرواية، والتي تدور أحداثها في إطارٍ اختلطت فيه الفانتازيا بالإسقاط والترميز، حد تأرجح بنية النص فيما بين الخيال تارة، والرمز تارة أخرى.

ففي الصفحات الأولى يمكننا تصور أن الفكرة الرئيسة ستأخذنا إلى الصراع بين الخير والشر- الملاك والشيطان- وأن ثيمة التناسخ يمكنها أن تلعب لعبتها الأثيرة في تبادل الأدوار وتغليف ميثيولوجيا الشرق بمرويات تناسب الزمن الآني عبر حيلة الاستدعاء؛ لكن ذلك الخيط لم يكتمل ليوضح ماهية الصراع الأزلي بين النور والظلام!

لتستمر الأحداث عقب ذلك في تسعة فصول، حاول الكاتب فيها الاعتماد على فكرة التناسخ من دون تصاعد ديناميكي يحرك الصراع في كل قصة على حدة، ثم يعاود ربطها بمثيلاتها لضمان اتساق الأحداث، وقد أدى عدم الترابط الواضح إلى الشعور بليّ ذراع الفكرة لخدمة الاقتناعات؛ حيث حاول الكاتب الإشارة في بعض الأحيان إلى وقائع ذُكرت في الكتب التراثية وتَعمُد سقايتها إلى الفكرة الرئيسة، تلك التي ضلت طريقها وسط اضطراب الوقائع وكثرتها إلى حد مُرهق، على سياق التلقي أو التناول النقدي سواء بسواء، ذلك دونما الوصول إلى ثراء حقيقي لإشباع رغبة القارىء في الاقتراب من فكرة التناسخ ومحاولة سبر أغوارها، وهي الفكرة الغامضة الثرية المُستندة إلى الأساطير في إطار تضمينها الاقتناع بحدوث التقمص والتكرار وولادة الأشخاص في أماكن عدة وحيوات مُتكررة.

لما كان من المعلوم أن الأساطير بوجه عام في الثقافات القديمة، إن كانت تتأسس بطريقة واحدة وفق منهج "ليفي شتراوس" الذي ارتكز في تحليلاته للخرافة والأسطورة على قناعة مفادها "أن البنيات السطحية التي تفرزها ثقافات العالم المُختلفة إنما تكمن تحتها انتظامات وأنماط عميقة، تكشف عن نفسها. وبذا يتطلب الأمر وجوب إعمال النظر فيما وراء المضامين لتلك الانتظامات، وخاصة في بنائيات التقابل الرمزي والتسلسل، حيث ينظمان تلك الأخبار المُتباينة والمتواترة"، وعليه فإن اللغة كوسيلة للسرد والتواصل بالأساس، إنما يقع على عاتقها تهذيب بنية النص حتى وإن سعت إلى التفكيك والذي قد يكون خطوة سابقة لإعادة البناء، ومن ثم حل ألغاز العمل الإبداعي، لكننا هنا وعلى العكس من ذلك؛ نجد أن الأسطورة بما تكرس من خيال في ذهنية المُتلقي، قد اختلطت بالرمز حد الاضطراب وتفكك البنية التكوينية للعمل، ومع انتهاء كل فصل من فصول الرواية نعود لنسأل :

هل ما نحن بصدده كتابة خيالية أسطورية، أم مُجرد استدعاء لميكانيزمية الإسقاط والكتابة عن قصص وردت في أحد الكتب التراثية، أم لعلنا أمام استخدام الرمز لاستهداف تأطير الفكرة الأساسية والعمل على إبرازها؟

لكن، وعلى أي حال، يبدو أن رشدي، ووفق خبراته المعيشة قرر أن يضع كل ما في جعبته من معارف وقراءات بين دفتي عمله دفعة واحدة.

من حيث الرمز، والذي كان موفقًا في بعض الحالات كتصوير المرأة- التي هي رمز الخصوبة والنماء في مُختلف الحضارات القديمة- ووصفها بالنحافة وضعف البنية والعقم "كالسيدة مهاتري"؛ وذلك للدلالة على استلاب الإرادة والضعف والوهن الذي أصاب الحضارات القديمة نتيجة تمسكها بالماضي وحده، والانغماس في الموروث حد الجمود، وعدم اللحاق بركب التطور حيث يتم وصف السيدة:

"كانت السيدة مهاتري امرأة نحيفة أشبه بقلم الرصاص بالمُقارنة مع زوجها "بابا صاحب" ذي الكرش المُكتنز ككتلة من المطاط. ولكنها كانت شديدة الامتلاء بالحنان، وعندما كان بابا صاحب يعود إلى المدينة كانت تبادر على الفور إلى إطعامه الحلوى عنوة بكلتا يديها، وفي أثناء الليل كان الوافد الجديد إلى المدينة- الأمين العام للرابطة- يجنح صائحًا بزوجته: "دعيني وشأني أيتها المرأة إنني قادر على خلع ملابسي بمُفردي". كانا زوجين عاقرين لا أطفال لهما".

لكن على جانب آخر، كان من الغير المعقول أن يتم إطلاق الوصف ذاته على أكثر أبطال العمل، في مُباشرة اتسمت بالتكرار غير المُبرر، كميشال زوج ميرزا سعيد، وهند امرأة محمد سفيان، التي بمُجرد انتقالها إلى البلد الأوروبي نجد أن جسدها قد دسم وزاد وزنها.

كما حاول رشدي توضيح دلالة التهميش الذي تعانيه بعض الشخصيات من خلال الملابس أو حركات الجسد، فها هي نسرين أم صلاح الدين امرأة نحيفة، تتعمد ارتداء الألوان الصارخة وإقامة الحفلات الصاخبة لتلفت الأنظار إليها، حتى ماتت ثم تزوج والده من امرأة أخرى تحمل الاسم ذاته، فكنا أمام نسرين الزوجة الأولى، ثم نسرين الزوجة الثانية، ولم نعلم هل كان المقصود الإلحاح على فكرة التناسخ بهذا التعمد في تكرار الاسم، أم رمزية عدم الاكتراث بكينونة المرأة بالنسبة إلى الرجل؛ فكلهن سواء.

فإذا ما سلمنا أنها فكرة التناسخ، إذن فلم ظهرت امرأة أخرى وهي زوج الخادم بالهيئة ذاتها، حتى ظن الجميع أنها الأم نظرًا للصفات الجسدية المُتطابقة بينهما، فهل تعيش نسرين الأولى في جسدين؟ هل تحيا كزوجة للأب ومحظية له في آن واحد؟!

مما يزيد من الخلط وعدم الترابط، هو اللجوء إلى حيلة من التكوين العكسي لم تخدم النص بحال، وذلك عن طريق إقحام قصة الرجل الكهل الذي ارتبط بامرأة خادمه رغم زواجه، ووضعها وسط الأحداث.

فنحن في قصة صلاح الدين ووالده، لم نكن أمام حالة إبداعية واضحة؛ وإنما إزاء محاولات تفكيك لم يستطع الكاتب أن يعيد بناء أواصرها مرة أخرى، فكان يكفينا الإشارة إلى التناسخ من دون الإلحاح عليه بهذه الصورة. أو الإبقاء على وجود الرمز والاشتغال عليه بشكل أعمق لتوصيل الفكرة، فلا نقف هكذا في مُفترق السُبل.

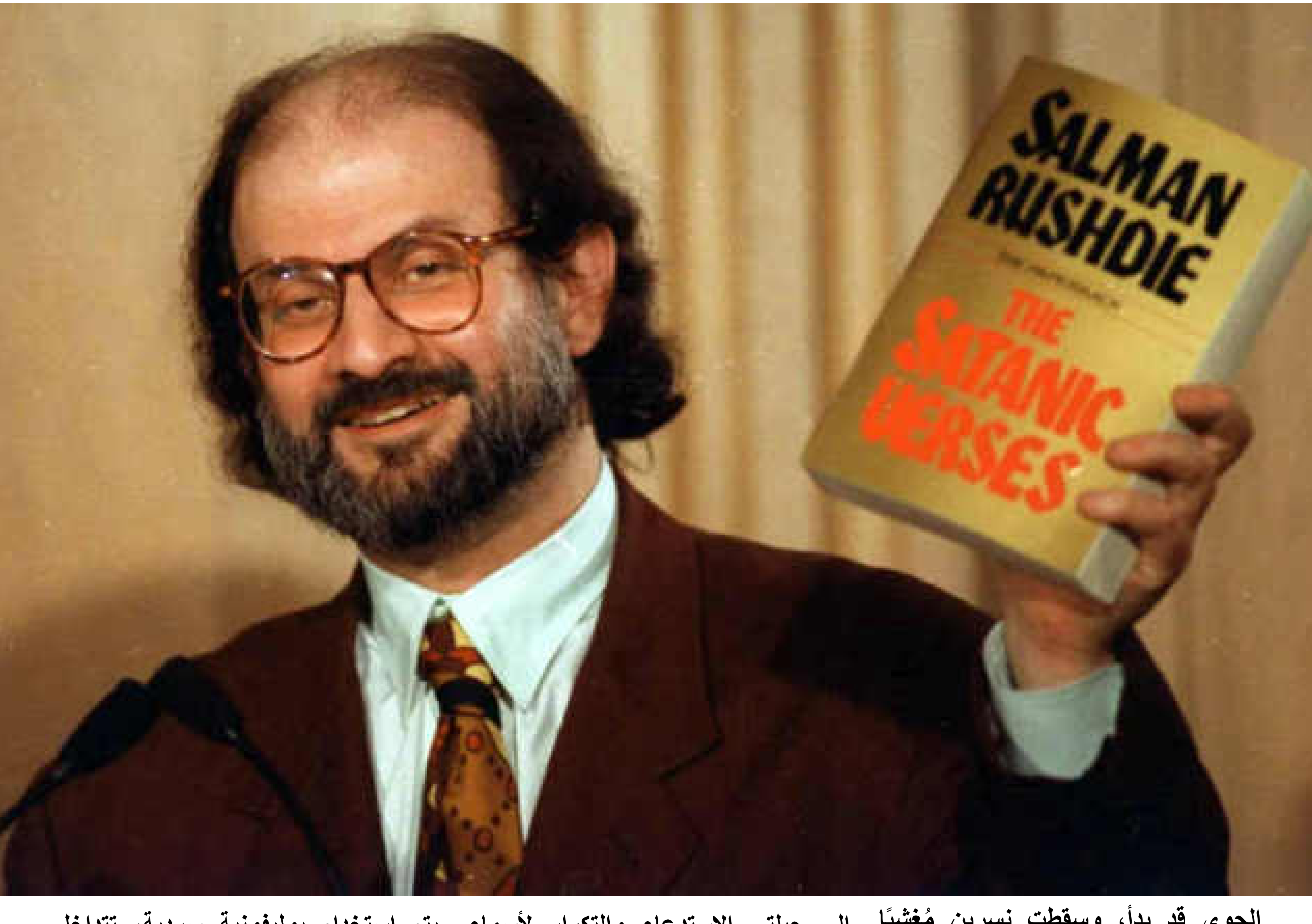
الإفراط في التوصيف للحالة، وإضافة التشبيه فوق التشبيه، وخاصة في الجزء الأول، من دون حاجة مُلحة، مع استخدام الصوت السردي المُباشر طوال العمل، باستثناء بعض الحوارات بين الأبطال بدا في غير محله؛ إذ مَثّل ذلك اللون من التكلف، الإطالة حد الملل في بعض المواضع فعلى سبيل المثال يقول:

"كما كانت بعض الغيوم تقترب منهما بأشكال كائنات هجينة مثل أشكال أزهار عملاقة ذات أثداء نسائية تتدلى من جذوع أجسام بشرية".

فهذا الوصف وغيره خاصة على لسان السارد المُباشر أو الراوي العليم، جعلنا أمام التقرير واستعراض المُفردات والتراكيب بشكل أفقد النص "الميتاسردي"- كتقنية كتابة حاول رشدي اتباعها- ذلك البريق والإيقاع والتفاعل والاشتباك بموجب عقد افتراضي بينه وبين القارىء بأن ما يكتبه من الجائز قبوله سلفًا، وفق الاتفاق الضمني المُسبق المُتبع في هذا اللون من الكتابة؛ مما رسخ لتلك البنية اللاشعورية المُستقرة في وجدان الكاتب، والتي تتحكم في مجريات الأحداث على طول الخط السردي، فبدت وكأنها تقوم بتسيير الوقائع وتمرير الحكايات، حتى وإن انتهجت السذاجة كطريق تصل به إلى بسط إرادتها، فعلى سبيل المثال:

واقعة اختناق نسرين "الأولى" إثر ابتلاعها لحسك السمك، وقد أدى ذلك إلى وفاتها؛ وذلك بالطبع لتمرير فكرة زواج والد صلاح من نسرين "الثانية"!

"...وفي إحدى الأمسيات انطلقت صفارات الإنذار وهرع الضيوف للاختباء في أي مكان يستطيعون العثور عليه. تحت الأسرة، وفي الخزائن، وظلت "نسرين شمشا والي" وحيدة بالقرب من المائدة وهي تمضغ لقمة من السمك، وابتدأت تحس بالاختناق نتيجة ابتلاعها حسكة من حسكات السمك، ولم يجرؤ أحد على الاقتراب منها لإنقاذها؛ حيث كان القصف



الجوي قد بدأ، وسقطت نسرين مُغشيًا عليها وما لبثت أن فارقت الحياة، وبعد أقل من سنة من وفاة "نسرين شمشا والي" تزوج شانجير دون سابق إنذار...".

فنحن هنا وجدنا أنفسنا أمام واقعة شديدة السطحية حد الفكاهة، فهل من المنطقي أن أصوات صفارات الإنذار بغارات الحرب تنطلق، بينما تظل المرأة مُنشغلة بمضغ قطعة من السمك!

ألم يكن من الأفضل اختيار طريقة أخرى لإنهاء حياتها، كإصابتها بشظية على سبيل المثال؛ لكن يبدو أن الكاتب لم يشأ تصوير الغرب بأنه يمكن وأن يفعل مثل تلك التصرفات البربرية النكراء فأوكل المهمة إلى "الحسكة القاتلة"، فقط لأنه قرر التخلص من السيدة النحيفة بطريقة بدت أشبه بالتخلص من الزوجة لمصلحة الحبيبين في نهاية الأفلام السينمائية القديمة!

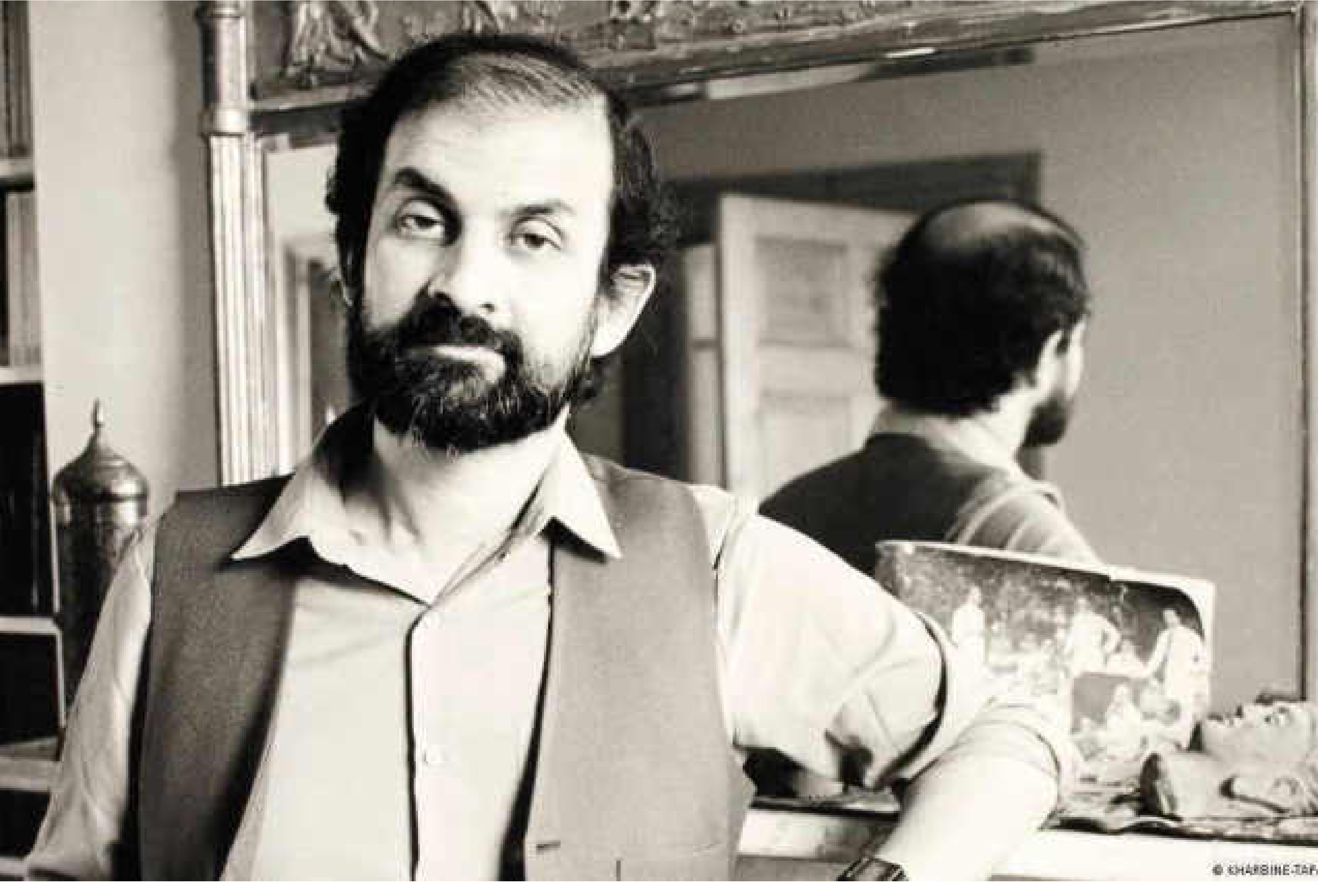
وفق معطيات وقرت في نفس الكاتب، فإنه حاول ربط فكرة التناسخ باللجوء إلى حيلتي الاستدعاء والتكرار لأسماء وشخصيات من المُفترض أنها وجدت في أزمنة مُختلفة، وكان ذلك يستلزم منه اللعب على وتيرة الزمن على طول الخط السردي؛ غير أننا نلاحظ نزع حركية الزمن والتعامل مع الأحداث المُتعاقبة والتي من المُفترض حدوثها في أزمنة مُختلفة وكأنها لحظة تاريخية واحدة.

هذا التغافل التام عن فكرة الوقت أدى إلى غياب الجانب الدينامي للزمن، كما أن نمطية تأثير الحس الجماعي لأبطال الرواية أدى إلى تشذر سردي على المستوى الأفقي للقص؛ مما جعل الأبطال وكأنهم في جزر معزولة لا يعرف أحدهم الآخر، ولا يلمس القارىء تلك الرابطة التي تمكنه من فهم مُبرر وجود بعض الشخصيات أو افتقاد بعضها إذا انتهى دورها؛ فهم مجموعة من الأشخاص لا رابط زمكاني بينهم، لكنهم هنا لأن الكاتب أراد لهم ذلك!

حتى وإن كان المقصد إبراز ماهية أزمة عزلتهم الشعورية، فكان من الأفضل أن يتم استخدام بوليفونية سردية، تتداخل الأصوات السردية المُتعددة فيها، ليتكلم كل شخص عن ذاته، ويصف مُعاناته وخلجات نفسه؛ فيكون هو الأقدر على توضيح الفكرة وإبرازها، ولعل المثال الأوضح عربيًا رواية محسن الموسوي "أوتار القصب"، تلك الرواية التي أجاد كاتبها توظيف عشرات الأصوات السردية مع الحفاظ على بنية النص ومُراعاة زمكانية الأحداث على مستوى الحكاية من جانب، ومستوى القص من جانب آخر، لكننا هنا ونحن إزاء تلك الكتابة لم نفهم ما السر وراء عدم الترابط بين الفصول إلى ذلك الحد؛ حتى بدت الأفكار على تعددها وكثرتها كأطراف من الخيوط المُهترئة التي يجب علينا إعادة نسجها لعلنا نجد فيها ما يصلح لستر جسد النص وإخفاء ما به من عيوب.

على العكس أيضًا من رواية سابقة للكاتب نفسه[2]، نجد أنها كانت الأقوى والأكثر احترافية والأشد تماسكًا.

في النهاية يمكننا القول: بأن تعقب سلمان



ومصادرة آياته الشيطانية، قد ساهما في صنع أسطورة سقط كاتبها كأول ضحية من ضحاياها؛ إذ ظل موسومًا وسط الأغلبية من القراء بأنه "كاتب النص الواحد"، ومُؤلف لرواية طغى صخبها على إمكانية تناولها بإمعان وحيادية وفق قراءة هادئة مُتأنية، نصل معها إلى نتيجة مفادها مدى تشذر هذا العمل وتواضعه.

هوامش:

- جيمي كارتر الرئيس الأسبق للولايات المُتحدة الأمريكية 1977: 1981م قال: "... كان حُكم الإعدام الذي أعلنه الخميني ردًا عنيفًا، ومن واجبنا أن ندين التهديد بالقتل، لكن يجب أن نكون حساسين للقلق والغضب الذي يسود حتى بين المُسلمين الأكثر تحفظًا...".

- سير جيوفري هاو وزير الخارجية البريطاني الأسبق 1983: 1989م قال في شهادته عن الرواية: "الحكومة البريطانية، الشعب البريطاني، ليس لديهم أي مُساندة للكتاب، إنه يقارن بريطانيا بألمانيا حيث هتلر، لذلك نحن لا نرعى الكتاب. ما نرعاه هو حق الناس في التحدث بحرية والنشر بحرية".

- تفكيكية دريدا وأثرها في نظريات القراءة. دينا الطيب، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط. أ. 2022م عن كريستوفر نوريس، النظرية والمُمارسة، نقلًا عن دريدا 1977م.

- الأدب المصري الحديث في ضوء منهج التحليل إلى المكونات، ڤالتر فالك. ترجمة: د. مُصطفى ماهر الهيئة العامة لقصور الثقافة ط. أ. 2022م.

- التنوير وتاريخه في ضوء نظرية جديدة للتنوير، د. جلال شمس الدين. توزيع دار المعارف ط. أ. 2017م.

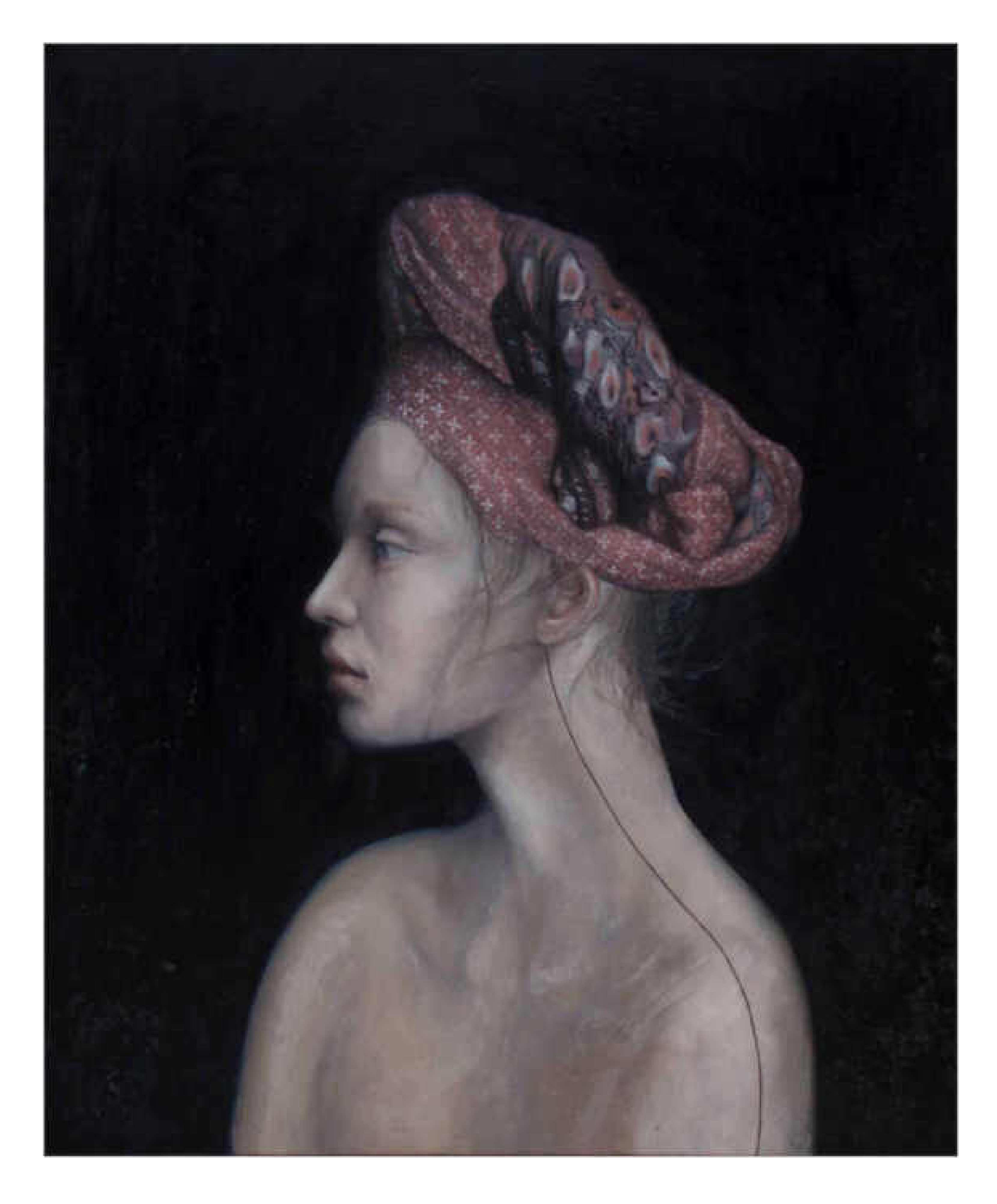
- العمل الأدبي بين الذاتية والموضوعية، د. مُصطفى علي عمر، دار المعارف ط. ث. 1992م.

- نظرية القيم في الفكر المُعاصر. د. صلاح قنصوة الهيئة العامة لقصور الثقافة ط. أ. 2021م.

- حركة النقد الجديد وتحليل النص الروائي. شعبان عبد الرحيم. المجلس الأعلى للثقافة ط. أ. 2020م.

1 - الاسترالية جيرمين جرير، الكاتبة وأستاذ الأدب الإنجليزي عقبت على الرواية بقولها: أرفض التوقيع على التماسات لكتابه الذي كان يتحدث فيه فقط عن مشاكله الشخصية.

2 - المقصود هو رواية "أطفال مُنتصف الليل"، وهي العمل الأول للمُؤلف ذاته، وقد صدرت عام 1981م، وحازت على جائزة بوكر العالمية إضافة إلى جوائز أدبية أخرى.



Andrzej Mazur -Fading love - Oil on Canvas

دراسة

أدب



ليل تشيلي: سيرة مُشفرة تفضح المُؤامرة!



أُسَيْد الحوتري

الأردن

تبدأ رواية "ليل تشيلي" للكاتب التشيلي "روبرتو بولانيو" بجملة "أنا الآن أموت"، وتنتهي بأخرى تقول: "بعد ذلك تنفجر عاصفة الغائط"! وبين الموت والغائط تدور قصة انقلاب عسكري دموي قاده "أوغستو بينوشيه" عام 1973م ضد الرئيس التشيلي الشرعي المُنتخب "سلفادور الليندي".

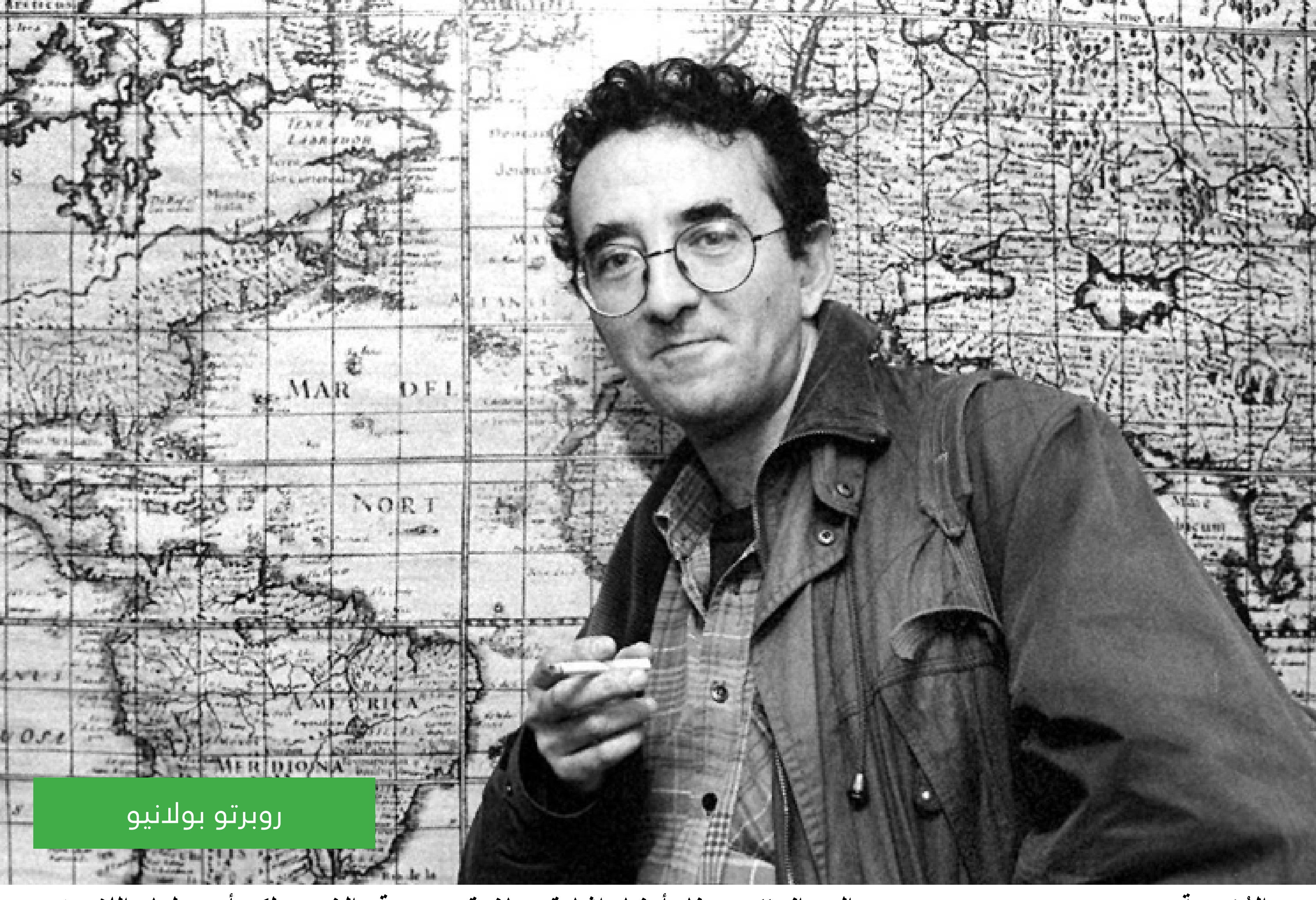
يسلط الكاتب في روايته الضوء على تخاذل أهم ثلاث طبقات في المُجتمع، ودعمها صراحة أو ضمنا للانقلاب العسكري، في حين كان من المُفترض أن تقاتل هذه الطبقات من أجل الديمقراطية. أما هذه الطبقات المتواطئة فهي: طبقة أصحاب رؤوس الأموال، طبقة رجال الدين، طبقة المُثقفين: الأدباء والفنانون.

لن يصل إلى رسالة الرواية وثيمتها الرئيسة التي ذكرناها إلا من استطاع فك شفرة الرواية، فالرواية مُشفرة بحيث تبدو أنها سيرة مرحة لرجل دين مُثقف وشاعر وناقد ليس إلا. مع ذلك فلقد ألمح الكاتب بطريقة غير مُباشرة عن حقيقة نصه عندما تحدث عن نص آخر في الرواية فقال واصفا إياه: "كان خطابا مُضحكا كأنه للتمويه على خطاب آخر غير مقروء أكثر جدية، وهذا أثار في مخاوف عميقة برغم الجهل بما يقوله الخطاب المُشفر وعدم اليقين تماما من وجود رسالة مُشفرة بين كلمات الخطاب المُضحك".

أسلوب احترافي اتبعه الكاتب بوضع مفتاح للقارئ الحصيف حتى ينتبه لهذا النص المُشفر والذي جاء على شكل سيرة رجل دين تعج بالمواقف الطريفة والمُضحكة.

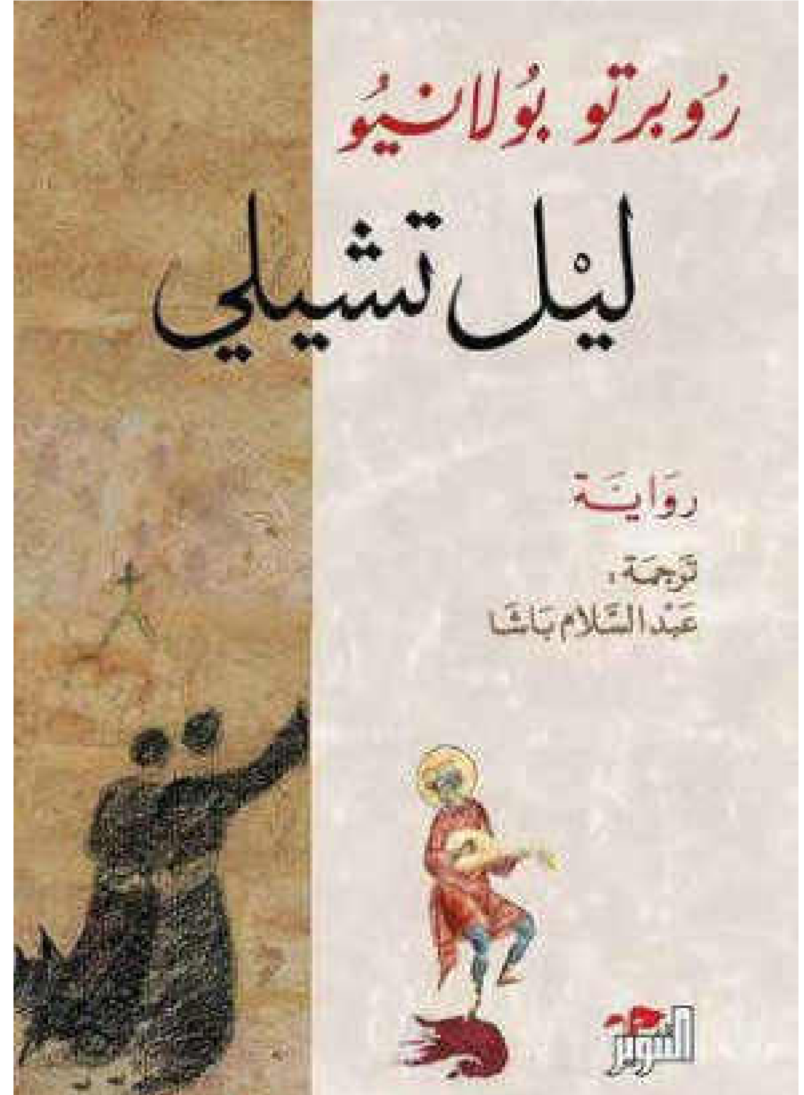
لقد صب الكاتب جام غضبه على المُؤسسة الدينية في تشيلي خصوصا لدعمها للانقلاب العسكري وكان مما كاله الكاتب لهذه المُؤسسة ما يلي:

أولا: جاء على ذكر "تيودورا" وهي عشيقة البابا سيرجي الثاني، في فترة كانت تُعرف بفترة "مملكة العاهرات"، وهذا للطعن في أخلاقيات هذه



روبرتو بولانيو

المُؤسسة.
ثانيا: كان رجل الدين الذي يدعى "سيباستيان أوروتيا لاكورا" مثلي الجنس، وذكر الكاتب أكثر من مشهد يقوم فيه المُثقف "فارويل" بتحسس فخذ "سيباستيان" وأسفل ظهره. كل هذا يرمي بالطبع إلى الطعن في نزاهة وقدسية المُؤسسة الدينية لدعمها للانقلاب الفاشي على الديمقراطية.
ثالثا: ذكر الكاتب أن "سيباستيان" قد سافر إلى أوروبا في رحلة للبحث عن حلول للعناية بالكنائس و"إيقاف التدهور في بيوت الرب"، وهنا ومن سياق النص يمكن القول: بأن الكاتب يقصد التدهور المادي في بيوت الرب والتدهور المعنوي فيمن يعمر هذه البيوت في إشارة واضحة منه إلى المُؤسسة الدينية التي هي بحاجة إلى إصلاح وإعادة تأهيل.
في هذه الرحلة يكتشف "سيباستان أوروتيا لاكورا" أن التدهور في بيوت الرب سببه الحيوانات، ووصف التدهور بأنه "التلوث الحيواني"، وهنا أيضا إشارة ساخرة مُشفرة من الكاتب إلى الحمام على الحقيقة وإلى المُؤسسة الدينية على المجاز. فلقد كان الحمام هو السبب الرئيس في تلوث الكنائس لما يتركه من فضلات فوق سطحها وعلى جدرانها، ومن الحلول التي وجدت لمُكافحة الحمام كان تربية الصقور. لذلك أصبح رجل الدين راهبا وصقارا في آن واحد، يحمل الصقر على يده ويطلقه في السماء فيفتك الصقر بأسراب الحمام والزرازير، وهنا إشارة إلى دموية الأعمال التي تقوم بها المُؤسسة الدينية عموما. ويحاكم الكاتب أخلاقية الفتك بالحمام لا سيما أنها ترمز للسلام، وترمز أيضا للروح القدس، جبريل عليه السلام، والذي هو ثالث ثلاثة في الثالوث المُقدس: الآب، والابن، والروح القدس.
واصل الكاتب سُخريته من رجال الدين، وذكر حادث إبلاغ البابا بأنه تم العثور على التابوت المُقدس الذي يحتضن جثمان السيد المسيح عليه السلام، فيغشى على البابا من وقع الخبر، ولكن أحد علماء اللاهوت الألمان يقول: "لكن هل هذا يعني أن المسيح وجد بالفعل؟" وهذا التساؤل يؤكد عدم إيمان هذا اللاهوتي بوجود بالمسيح! ويتكرر المشهد مع "سيباستان" عند موت الأب "أنطونيو"، "قلت في نفسي: هو الآن في الجنة أو في الجحيم؟ الاحتمال الأكبر أنه موجود في مقابر بورجوس"، فها هو "سيباستيان" غير مُتيقن بعد من وجود الجنة والنار في حين كان اللاهوتي الألماني غير مُتيقن من وجود المسيح!
أما العار الأكبر الذي ألحقه الكاتب "بسيباستيان" ومن بعده المُؤسسة الدينية هو أن الأول قام بتدريس الماركسية للقيادة العسكرية الانقلابية حتى يتمكن العسكر من تقويض الأفكار والمبادئ الماركسية؛ وهذا يعد تخابر وتواصل مُباشر ودعم جلي من "سيباستيان" للانقلابيين. يؤكد الكاتب في روايته على أن أحدا من أعضاء المُؤسسة الدينية لم يراجع "سيباستيان" فيما فعل، مع أن خبر تدريسه للانقلابيين قد انتشر





في "سانتياجو" انتشار النار في الهشيم. وفي هذا دلالة واضحة على دعم المُؤسسة الدينية للانقلاب على الديمقراطية.

هذا، وقد قام الروائي بشن حملة شعواء مُشابهة على الطبقة المُثقفة التي كان يمثلها "فارويل" مثلي الجنس، والذي كان- كما ألمح النص- على علاقة مثلية مع "سيباستيان" ليؤكد الكاتب بأن هذه الطبقة مُنحلة، وعديمة الأخلاق، صور "فارويل" مشغولا بمُغازلة شباب وسيمين في جنازة صديقه الحميم الشاعر التشيلي المعروف "نيرودا"، وهذا دليل على أن هذه الطبقة مُنغمسة في ملذاتها ومصالحها الشخصية بعيدا عن أي وازع أخلاقي.

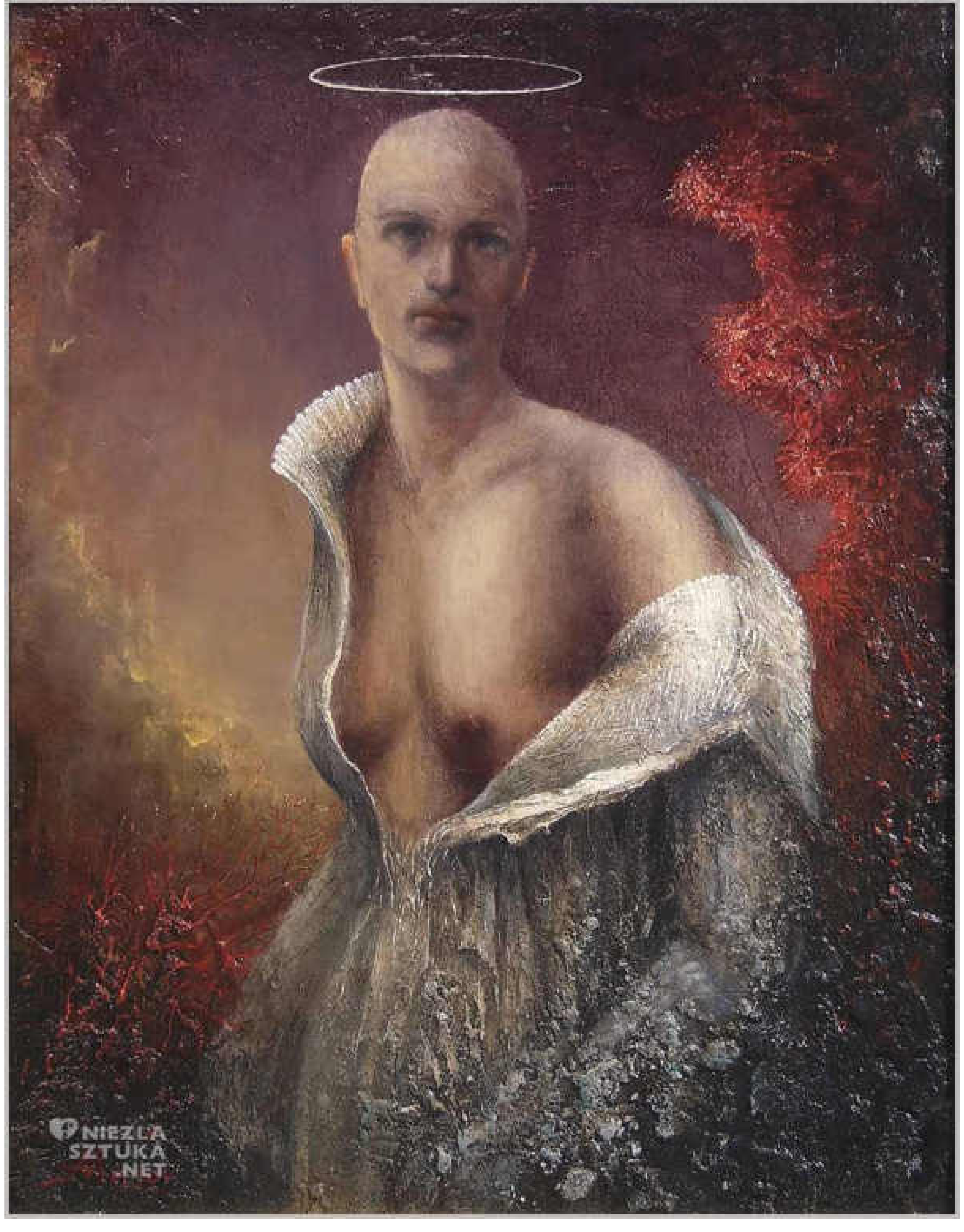
كما كان بيت الروائية "ماريا كاناليس" مُعتقلا لتعذيب المُعارضين، فبينما كان الأدباء والفنانون يجتمعون في بيت ماريا في أوقات حظر التجول للنقاش واللهو واللعب، كان مُعارضو الانقلاب يتجرعون آلام التعذيب في قبو بيت "ماريا". هذا وقد تبين فيما بعد أن "ماريا" وزوجها الأمريكي "جيمي تومبسون" كانا يعملان لحساب الاستخبارات التشيلية. كل هذا يؤكد على تواطؤ الطبقة المُثقفة ومُساندتها للانقلابيين.

أما الطبقة الرأسمالية فقد قسمها الكاتب إلى قسمين: قسم رمز له بشخصية "هرك"، وهي إن قُلبت ستصبح "كره"، شخصية كارهة للمُجتمع لا تحب إلا نفسها، والقسم الثاني رمز له "بعر" وهي إن عُكست أصبحت "رعب". والاسمان يرمزان إلى الرأسمالية وما يمثله هذا النظام من حُب للفردانية وللذات وكره للآخر من جهة، والرعب والفظاعات التي من المُمكن أن تقوم بها الرأسمالية من أجل تحقيق مصالحها من جهة أخرى؛ وما الغزو الإمبريالي للعالم إلا فعل الرأسماليين الغربيين الذي سعوا للبحث عن الموارد الطبيعية والبشرية لتحقيق مآربهم.

لهذه الطبقة علاقات مع قيادات الانقلابيين ومع قيادات المُؤسسة الدينية في تشيلي وفي أوروبا. هذه الطبقة الرأسمالية هي التي بعثت "سيباستيان" لأوروبا لدراسة حلول التدهور في بيوت الرب، وهي التي تواصلت معه لإعطاء دروس في الماركسية لقيادة الانقلاب في تشيلي. الرأسمالية هي حلقة الوصل بين رجال الدين ورجال الدولة.

رواية "ليل تشيلي" تروي حكاية ليل مُظلم غرقت فيه تشيلي بعد انقلاب دموي فاشي أطاح بالديمقراطية على مرأى ومسمع من المُثقفين ورجال الدين وأصحاب رؤوس الأموال ولم يحرك أحدا منهم ساكنا؛ ولسان حالهم يقول: أنا والطوفان أو و"عاصفة الغائط" من بعدي كما قال الروائي في آخر جملة من الرواية.

اللافت للنظر في هذه الرواية أنها تسقط نفسها بنفسها على الواقع العربي بعد الثورات التي حدثت في الربيع أو الخريف العربي. فالتاريخ يعيد نفسه، رجال يصلون إلى السُلطة عبر صندوق الاقتراع، وآخرون يدوسون على الصندوق بدباباتهم، ورجال دين ومُثقفون ورأسماليون يطبلون ويزمرون ويغنون لهذه السُلطة.



Andrzej Mazur -Fading love - Oil on Canvas

جماليات التلقي في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت"



محمد أزضو

المغرب

طالب في سلك الدكتوراه، تحت اشراف ذة: مرية البحصي/ كلية اللغات والآداب والفنون - جامعة ابن طفيل. القنيطرة / المغرب.

لا يختلف اثنان في أن الخطاب الشعر المغربي المُعاصر امتداد إبداعي وفني للخطاب الشعري العربي، وجزء لا يتجزأ من كيانه، فهو من بين أهم الروابط الوطيدة التي تجمع المغاربة بالمشارقة، مُنذ القدم، لهذا كان وما زال يعتبر ديوانهم، ومرآة لتصوير همومهم الاجتماعية والسياسة والثقافية.

كما أن هذا الجنس الأدبي يكتسي أهمية لدى العشاق والقراء، مُنذ ظهوره، فهو جنس له من الجماليات ما يطرب النفس ويوقظ مشاعرها الباطنية، خصوصا حينما يجيد الشاعر صياغة خطابه الشعري، في قالب مُحكم لغويا وإيقاعيا وفنيا، بحيث يصير عمله مُنفتحا على عدة تأويلات، وأرضية خصبة ينطلق منها القارئ الناقد في دراسة معنى النص، إذ يساهم في إتمام ما بدأه صاحبه بالوقوف عند الفراغات التي يتركها عمدا لخلق مسافة جمالية تواصلية بين الذات المُبدعة والذات القارئة، وفي هذا السياق يقول آرت برمان إن: "أبرز معطيات هذه النظرية هو أن كلا من المعنى والبناء في العمل الأدبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقعات، من أنه قد تعلم وظائف وأهدافا وعمليات الأدب، بالإضافة إلى عدد من الميول والمُعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المُجتمع، المعنى والبناء ليسا خصائص مُقتصرة على النص، خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو، إلى حد ما، المُشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمته"[1].

جدير بالذكر، أن نظرية التلقي نشأت "من حوار عميق مع المناهج السائدة بعد الحرب العالمية الثانية، كالشكلانية والبنيوية والسيميوطيقا ونظرية التواصل والمُقاربات الماركسية والتحليل النفسي، ومع الخلفيات الأبيستمولوجية والفلسفية والأيديولوجية التي تكمن وراء تلك المناهج"[2]، كما أنها امتداد معرفي للتاريخ الأدبي، تهتم بالعلاقة التواصلية القائمة بين التلقي والإنتاج، ولهذا يقول



محمد الطوبي

روبيرت ياوس: "إن تاريخ الأدب سيرورة تلقٍ وإنتاج جماليين تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره."[3]

عليه، فهذه الدراسة تروم إلى تسليط الضوء على ما يزخر به الديوان الخامس عشر، ما قبل الأخير لمحمد الطوبي، "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" الصادر سنة 2003م من مُنطلق جماليات التلقي، وقبل البداية، لا بد من الإشارة إلى أن هذا الشاعر الراحل سنة 2004م، يعتبر من الأسماء المُعاصرة التي بزغ نجمها الشعري في بداية الثمانينيات من القرن المُنصرم، مع كوكبة من الشعراء أمثال: محمد بنيس، ومحمد بن طلحة، ومحمد الأشعري، وعبد الله راجع، وعبد الله زريقة، وحسن الأمراني حيث كتب القصيدة عموديا، مُحترما ومُقلدا الشعراء القدامى، في تعدد موضوعات القصيدة، وفي وحدة عناصرها الإيقاعية الخارجية، الوزن والقافية والروي والتصريع، وتارة نهج خطوات نظام التفعيلة، ووقف في صف الشعراء المُعاصرين المُتمردين على عمود الشعر وعلى أغراضه المألوفة، وفق رؤيا شعرية مُفعمة بالرمز والإيحاء والبياضات، وتارة أخرى، كتب قصائده نثرا على منوال أنسي الحاج وأدونيس بلغة شعرية مُثقلة بالانزياحات اللغوية.

إذاً ما أبرز تجليات جماليات التلقي في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت"؟ وإلى أي حد استطاع الطوبي خرق أفق الانتظار عند المُتلقي؟ وما آليات التلقي التي اعتمدها الطوبي في بناء خطابه الشعري؟

1. العتبات وجمالية التلقي:

1.1. عتبة العنوان:

إن المُلاحظ لأولى عتبات الديوان الخارجية، مثل العنوان، الذي يعتبر من منظور جل الباحثين، كجرار جنيت وليو هويك وسعيد يقطين وآخرين عتبة أساسية لا يمكن إغفالها في دراسة أي عمل كيفما كان، فهو اختزال لأفكار النص، وتكثيف لما سيبوح به، أو بالأحرى هو صورة شاملة باختصار، عما يرغب الكاتب في إيصاله للقارئ المُتلقي، لذلك يرى مُؤسس علم العنونة ليو هويك أن العنوان هو "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما، من أجل تعيينه، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام، وأيضا من أجل جذب القارئ"[4]، ونظرا لما تكتسي العناوين من أهمية بالغة، فهي "لا توضع اعتباطا، فكل شيء بمعنى وحسبان، وكل كلمة لها دلالتها، بل يعجز الشاعر في بعض الأحيان عن وضع العنوان لقصيدته أو لديوانه، فيلقي به إلى المطبعة، ثم يلحق العنوان به."[5]

بالرجوع لعنوان الديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت"، نجده تركيبيا عبارة عن جملة إسنادية: مُبتدأها؛ أنت، والرسولة؛ صفته البدلية المُطابقة له، وتتمة الجملة خبر لأنت، والخبر بدوره جاء جملة اسمية، عبارة عن مُبتدأ ثانٍ؛ أيقوناتُ وهو مُضاف لكاف المُخاطبة الكاف، والخبر



فعل وفاعل مُستتر جوازا، اندلعتْ، وبين هاتين الجملتين الوصفيتين، وصف وسرد، الوصف، يكمن في اعتبار المرأة رسولة، والرسول في اللغة، هو المبعوث بخبر ما، والشاعر هنا خرق المألوف من العتبة الأولى، بإضافة تاء التأنيث لكلمة الرسول، رغم أن كلمة رسول التي وزنها "فعول"، صفة يتساوى فيها المُذكر بالمُؤنث، وصالحة لهما معا! لكن الشاعر، حسب ما يبدو لنا، خرج عن المألوف لأن المرأة عنده لا تتساوى بالرجل. أما السرد، فهو سرد لحركة أيقوناتها المُندلعة، والأيقونة من معانيها؛ صورة القُدُسِ أو القديس عند المسيحيين، أو تمثال لشخصية دينية تتمتع بالقداسة، ويقصد بها التبرك.

فالمُلاحظ من خلال هذا التحليل التركيبي والدلالي المُوجز للعتبة الأولى، هو أن الشاعر اعتمد في صياغته على مُعجم صوفي مسيحي، ليصف حب معشوقته بالطهر والنقاء، رافعا من قدرها ومكانتها بإثبات تاء التأنيث لصفة فعول. وهذا الاستناد هو شكل من أشكال استلهام الموروث الإنساني الذي يُعد أحد أبرز صفات التجريب في الخطاب الشعري المُعاصر، الذي كان يستهوي الشاعر.

1. 2. الإهداء:

أما إذا ما انتقلنا للعتبة الثانية، عتبة الإهداء التي تُعد بدورها من بين العتبات الخارجة عن نص المتن، فهي رغم صغر حجمها من حيث الكم، إلا أنها من حيث الكيف، تحمل في بعض الأحيان إشارات لا يمكن للباحث القارئ إغفالها وتجاهلها في فك شفرات معاني النص المُغلقة.

لهذا فإهداء الطوبي، إهداء شاعري، منثور بلغة شعرية تتشكل من خمسة أسطر متفاوتة الحجم، كأنها مُبتدئة من جهة اليسار وليس اليمين المعهود في الكتابة العربية، بالخط المغربي الأصيل المرصع للشاعر، إذ كشف عن اسمها بالنعيمة الأميرة، وشبهها بالقصيدة في صورها الجمالية، كما وصفها بالأسطورة الكامنة في معدن السؤال والدهشة. ولذلك يقول في حقها:

النَّعيمةُ الأَميرةُ
لأنَّ القصـــــيدةَ لا تُشبـــهكِ
القصيدةُ تَســـكُنُ الظـَّنَّ والاحْتمـــالْ
كَالأسطُـــــورةِ أنــت
تَسكنينَ فضةَ الدّهشةِ والسؤالْ[6]

1. 3. الاستشهاد:

بعد هذا الإهداء الشاعري، وقبل الوصول لمتن الديوان وفهرسته، وجدنا طوبي مُستشهدا بمقطعين شعريين لاسمين بارزين في الساحة الثقافية الغربية، الأول Charles Baudelelaire لكالر بودلر، يقول فيه:

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire
Que diras-tu, mon coeur, coeur autrefois flétri
A la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère
Dont le regard divin t'a soudain refleuri ?

معنى ذلك، هو أن الشاعر حزين، وقلبه ذابل، لكن ببروز النظرة التفاؤلية للمحبوبة عادت الحياة من جديد إليه، وهذا ما يشد أفق انتظارنا من البدايات بأن الطوبي، في هذا الديوان لن يخرج عن إطار مُغازلة المرأة الحبيبة، المرأة الأيقونة كما صرح بذلك في العتبة الكبرى العنوان،

الثاني، لوليم شكسبيرShakespear الذي يصرح فيه:

Come what may , the night is long

that never finds the day.

معناه حسب الترجمة هو، مهما سيحدث فما أطول الليل الذي لا يوجد له نهار، وهذه المقولة مُقارنة بسابقتها لبودلر، غامضة ولها تأويلات عدة ومعانٍ مُختلفة، أهمها، أن درب المُعاناة المُظلم لا مخرج له، وأن غياب الحل الذي هو الطريق، يعني البقاء طويلا في المُعاناة، التي هي الليل. فهذا الاستشهاد لم يتم توظيفه في العتبات الأولى اعتباطا، وإنما قصدا، وذلك لخلق تفاعل بين القطبين المُؤسسين لمعنى النص، على حد تعبير إيزر، "القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المُؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[7] عليه، فوجود هذين المقطعين في بداية الديوان، يوحي من ناحية إلى أن الطوبي كان مُتأثرا بأشعار الغربيين، ومُطلعا على ما تنشره الأسماء البارزة في الغرب من أدب، سواء المكتوب بالفرنسية أو الإنجليزية، وهذا التأثر والانفتاح على الثقافة الغربية، يُعد من أبرز العوامل الكامنة وراء تشكل رؤيا شعرية جديدة بعيدة عن النمطية والتقليد، ليس فقط عند محمد الطوبي بل هي سمة اتصف بها رواد الخطاب الشعري المُعاصر في الثمانينات من القرن المُنصرم. ومن ناحية ثانية، يشير هذا الوجود إلى أن روافد الخطاب الشعري عند محمد الطوبي كثيرة ومُتعددة، وهذا ما سيدفعنا من البداية إلى الإقرار بأن هيمنة ثيمة المرأة في عتبات الديوان- العنوان والإهداء وكذا الاستشهاد- له حمولات ومعانٍ مُختلفة، تشد مُنذ البداية أفق انتظارنا، إذ نفترض أن عنصر المرأة سيكون الفكرة النواة التي سينطلق منها الشاعر في رسم معالم الديوان.

إذن، ماذا تعني المرأة للشاعر؟ هل هي رمز أم حقيقة؟ وأي امرأة يتحدث عنها الشاعر؟

2. المرأة وأفق التوقع:

يُعد أفق التوقع أو أفق الانتظار، من المفاهيم الأساسية التي تأسست عليها نظرية التلقي، وقد عرفه ياوس بقوله: "ونقصد بأفق التوقع نَسَقَ الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، بالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس: تمرس الجمهور بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمالٍ ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي"[8]، ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن أفق التوقع له علاقة بالأعمال السابقة التي يفترض في القارئ معرفتها، والتمكن من ضوابطها ولغتها، وفي هذا السياق، يقول عبد العزيز حمودة: "في ضوء تلك الأفكار عن أفق التوقعات يتعامل القارئ مع النص الأدبي على أساس أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى ياوس أنه حوار ديالكتيكي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المُؤلف الجديد للنص وهو القارئ، في محاولة كتابة نص جديد"[9]. وتأسيسا على هذا المعنى، تتجلى لنا ثيمة المرأة عند محمد الطوبي، في صور شتى ومُختلفة، باختلاف السياق السوسيو اجتماعي والتاريخي للقصيدة، بل أكثر من ذلك فهي المُحفز على الكتابة لديه، ولذلك فجل كتابات الشاعر، في الدواوين الأخرى، تصب في هذا الموضوع، إلا أن المُلاحظ في قصائد هذا الديوان الموجود قيد الدراسة، هو أن صورة المرأة مُخالفة للسائد، وخالقة مسافة جمالية بيننا وبين نصوصه، فالمألوف عند جل الشعراء الحداثيين، أمثال السياب ومحمود درويش ونزار قباني، هو أنها في الغالب، ترمز للوطن أو للأرض أوللحياة، لكن عند الطوبي، هي المرأة بحقيقتها وكينونتها وهويتها، التي تسكن الوجدان، فتكون إما مصدر فرح أو حزن، أو مصدر ألم أو أمل، وفي هذا الصدد يقول عبد الله بن عتو في مقال له عن الطوبي: "الشاعر صريح في مُخاطبته لحبيبته في الكثير من المواقع وفي فضائه الشعري الرحب، لأنها في نظري المتواضع قطب العديد من التجارب الإبداعية وربما المُعادل الموضوعي لأي استعارة تتعرض للاتساع في الكلام وإبداء الرأي على حساب الاستمرار في الصمت، قال الطوبي في الحوار السالف، لا بد من فتح ملفات الإرهاب عليك، عليك أن تكتب هكذا.. وحرام عليك أن تكتب هذا .. أن تقول لحبيبتك 'يا حبيبتي' فأنت مُرتد وارتكبت خطيئة ويجب عليك أن تطلب الغفران.. لذلك يدعي الكثير أن الحبيبة هي الوطن والحرية..."[10].

فالمُتأمل في هذا الحُكم والقارئ لديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت"، سيجد أن توجه الطوبي في الكتابة عن المرأة هو توجه طبيعي واقعي، مُتمرد وثائر على النمطية المألوفة في توظيف عنصر المرأة في الخطاب الشعري المُعاصر، فهو صريح في خطابه، وواضح في مقصديته، رغم أن قصائده مليئة بالغموض والإيحاء، وهذا ما يجعل أفق انتظارنا لا يرسو على حُكم واحد، فرغم أنه مُطلع على أشعار من سبقه في التغني بالمرأة، مثل نزار قباني في المشرق، وبودلير في الغرب، إلا أنه استطاع أن يؤسس لنفسه مذهبا خاصا به في الكتابة، فهو مُنذ الإهداء مُخالف للمألوف، لأن الأنثى عنده تحتل مكانة الأسطورة الحقيقية، ولا تضاهي القصيدة لأن القصيدة بها ظن واحتمال، والشاعر هنا لا يؤمن بالاحتمالية والإمكانية.

هذا ما تأكد لنا من خلال تصفح عتبات قصائد الديوان الواقعة بين دفتيه، والمُنحصر عددها في خمس وعشرين قصيدة، والتي تعتبر المرأة رحى موضوعها، إما المحبوبة العاشقة أو الصديقة المُناضلة، أو الأم الحنون.

3. المرأة وبلاغة الفراغات

بما أن ثمة امرأة، هي الأكثر هيمنة في قصائد الطوبي، فإننا نلفي وراء هذه الثيمة المُهيمنة على متن الديوان فراغات وبياضات تحكي مأساة هذا الشاعر ومُعاناته المُختلفة باقتراب نهاياته بسبب المرض، وهذه الفراغات، يجب علينا باعتبارنا قراءً فك بلاغة شفراتها، من خلال الربط بين أجزائها، وفي هذا يقول فولفغانغ ايزر: "إن اللاتماثل بين النص والقارئ يثير نشاطا مكوِّنا من طرف القارئ: وتعطى لهذا اللاتناسق بنية مُعينة بواسطة البياضات وأشكال النفي التي تنشأ من النص، وهذه البنية تراقب عملية

التفاعل"[11]، وبتعبير آخر فنظرية التلقي كما يصرح بذلك رومان انجاردن تعتمد على "إطار شكلي يقدمه للقارئ يحتوي نقاط أو مواضع فراغ أو إبهام يقوم القارئ بملئها. ويسمى الناقد الألماني تلك المناطق الفارغة "تجسيدات"، وهي تمثل جوهر الخلاف بين بنية النص وما يضيفه القارئ إلى تجسيداته."[12]، وعليه فالفراغات هي الرابط الموجود بين الشاعر والقارئ، بين مُنتج ومُبدع النص ومُفسره ومؤوله، فهي الأرضية الخصبة التي ينطلق منها المُتلقي لإتمام معاني النص المفتوحة.

بالعودة لمتن ديواننا الموجود قيد التحليل نلفي أول قصيدة عنوانها "5 يوليوز 1995م"، وهي قصيدة خصها الشاعر لنعي المرأة التي اعتنت به، واعتبرها أمه الثانية، عائشة الشاوني، بعد وفاة والدته، إذ يقول:

أنت عائشةُ القلبِ
عائشةُ الصَّبرِ والكبرياءْ
لي مع اليتمِ أسطورةٌ وآيةُ النَّعْشِ
خضراء ما أرحل الأمنيات التي

يتملكها السهو في منتهاه[13] فالقارئ لهذا المقطع الشعري، سيُلاحظ أنه مرثية في حق امرأة قريبة اسمها الشاوني، ولكن المُتمعن في سطورها الشعرية، سيدرك أن الشاعر ترك فراغات للمُتلقي تنم على أن صاحبها عاش الويلات في يتمه، وأن هذه الويلات لم يبلسم جراحها إلا عائشة، وها هي عائشة تودعه، وتزيد من أسطورته مع اليتم، التي كشف عنها رثاءً.

الأمر نفسه، نجده في قصيدته، "أنت الرسولة.. أيقوناتك اندلعت"، وهذا العنوان هو عينه الذي اختاره الشاعر كعتبة كبرى على غلاف الديوان، والذي فككناه دلاليا بقولنا إنه تغزل بالحبيبة الطاهرة، لكن بقراءة القصيدة المعنونة به، ينكسر أفق انتظارنا وتتسع المسافة الجمالية بين ما فهمناه وما أباحت به أبيات القصيدة، فالشاعر يصرح ويلمح، يصرح بالحُب للمعشوقة النعيمة، ويلمح كذلك إلى اليتم والتيه والضياع والمرض الذي مر به في سن الأربعين، كما يشير أن سبب العشق هو قاسم مُشترك بين العاشق والمعشوق والحبيب والمحبوب، وهذا القاسم هو اليتم.

وفي هذا ينظم على شاكلة المُتنبي، مُحدثا نوعا من التعالق النصي بينه وبين الشاعر العباسي، الذي شغل الناس بأناه، بحيث يقول:

أنا الّذي هَدَّهُ الإرْهاقُ والقَلَـــــقُ
الأَرْبَعُـــــونَ مَعي يحَيَا بها الأرقُ
الأربعونَ أَرَاهَا ولا أرى وَطَنـــــاً
خَرائبُ العُمرِ لا تَأتِي لَهـا الأَلَقُ
أنا الذي سَكَن النسيانَ كيَفَ أنـا أَغُصُّ
بِي ورَبيعُ القَلْـبِ يحَترقُ
أنا المحمد والنعمى متوجـــــــــةٌ
يـمشي لخطوتها الغنْبازُ والحبقُ
إنا اليتيمان في الدنيا وكيف لنــــــا لا
يضحك القلب والدنيا بها العبقُ[14]

كما نلمس في قصيدته التي كانت بعنوان "هكذا" حجم هذه الآلام التي عاشها الشاعر، والمُعبر عنها برموز إسلامية كآمنة، أم الرسول، وأخرى مسيحية مثل مريم، أم عيسى عليه السلام، وطائر النبوءة، كلها عبارات تشي على استلهام الشاعر للمُعجم الديني في رسم هذه الصورة الحزينة، التي لها معان عدة، يحكمها النفي والبياض، حيث ينفي الشاعر أن تصل أمه الراحلة عنه في سن الثلاثين لدرجة آمنة ومريم، ويلمح في الآن ذاته، أن بعد رحيلها كانت بداية الألم الذي سيصل به في الأربعين إلى المرض والبلوى، إذ ينظم:

لمْ تكن أمي آمنة
لم تكن أمي مريمْ
لكني في الثلاثين
مشيتُ دربَ الآلامْ
عمَّدتُ صليبي
ورَتَّلَتْ إنجيلي الريحْ
وهَكَذا في الأربَعين
لم يَأْتِني طائرُ النُّبوَّهْ
ولكِنَّ اللهَ أنزلَ لِي
مِنْ نِعْمَتِه البَلْوى[15] إن الحكي الذي نهجه الشاعر في رسم صورة المُعاناة التي يتخبط فيها من خلال هذه القصيدة التي استهلها بعبارة الاستنتاج والتفسير هكذا، هو حكي مُؤثر وله قراءات مُتعددة، أهمها رضى الشاعر بقدر الله في الأربعين، قدر البلوى الذي أتاه بعد فراق منبع الوجود الأم.

4. المرأة وجمالية البناء الدرامي:

إلى جانب تقنية أفق التوقع وبلاغة الفراغات، نُلاحظ أيضا، أن الطوبي في هذا الديوان، وخصوصا في قصيدة، "لك الأغاريد والزواجل ذاتُها.." قد اعتمد على البناء الدرامي في تأكيده ووصفه للحب الممزوج بالثنائيات المُتضادات، وهذه التقنية تُعد من أهم التقنيات التي وظفها الشاعر في تصوير حبه الممزوج بالآلام، ومن خصائص البناء الدرامي: "المونولوج والديالوج، والأفكار المُتقابلة، فكل فكرة تقابل فكرة أخرى، كل ظاهر وراء باطن، وكذلك الصراع مع الذات ومع الواقع، فتبدو المواقف في الظاهر مُتناقضة أو مُتضادة"[16]، فهي إذن تقنية تزيد من جماليات التلقي التي يسعى القارئ إلى إضفائها على العمل الأدبي، بتأويل معانيه، وحسبنا هنا ما نظمه الطوبي على طريقة درويش باتباع آلية التناص:

صباح اليتم لي
تغربة الغرباء لي
ولك الأغاريد
ومجد الحزن لي وضراعة الصلبان لي
ولك الزواجل ذاتها تأتي[17]

فالشاعر في هذا المقطع، ينسب لنفسه المر، وفي المُقابل يرفع من شأو المرأة المحبوبة بالحلو، وهذا التقابل المنولوجي، له جمالية ومُتعة فنيتان، لا يعرف قيمتهما إلا عاشق صادق وقارئ مُهتم بالغزل، يعرف قدر المرأة في الوجود، لأن المرأة عماد المُجتمع وسند الرجل في مساره، فالحياة من دون المرأة حياة بلا بوصلة.

الخلاصة:

بناء على ما سبق، يستشف لنا أن ثيمة الحبيب في قصائد هذا الديوان هي الأكثر هيمنة، وهذه الهيمنة تعكس حكاية مسار شاعر عاشق ولهان مُتيم بحب النعيمة، المرأة التي لا يكاد يخلو ظلها من كل قصيدة، ووراء هذا العشق المجنون الذي نظمه وعبر عنه الشاعر عموديا وتفعيليا ونثريا، من عتبات الديوان إلى آخر قصيدة فيه بعنوان: "برنامج النسرين"، نجد فراغات بلاغية كثيرة، تنم عما عاناه الشاعر من الحظ العاثر ورحيل الأقرباء

والمرض التي أتاه في الأربعين، وهذا ما يكسر أفق انتظارنا باتساع المسافة الجمالية بين القطب الفني للمُؤلف، القطب الجمالي للمُتلقي، إذ نصير أمام عمل أدبي لا يقبل قراءة أحادية نهائية، خصوصا حينما نجد أن الفراغات المتروكة من طرف الشاعر بها نفحات تناصية مع شعراء أمثال المُتنبي، ومحمود درويش، ونزار قباني، وبنصوص دينية وأحداث تاريخية- لكننا لم نولِ لها كبير اهتمام، احتراما لخصوصية الموضوع- فهذا ما يزيد من جمالية المتن ويجعلنا نقر في الأخير بأن وراء بناء كل نص من نصوص الديوان، نصوص مخفية مُتعالقة معه، تتطلب منا المزيد من الجهد والتأويل للوصول إلى كنهها الذي يعتبر من منظور نظرية التلقي تفاعلا مع النص الذي لا يقبل معنى مُغلقا واحدا.

----

1 - Art Berman, From the New Criticism to Deconstruction,p 145 . نقلا عن عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد: 232 مطابع الرسالة- الكويت. ص: 323-322.

2 - سامي اسماعيل: جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002م، ص: 27.

3 - هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تقديم وترجمة: د. رشيد بنحدو. منشورات الاختلاف. ط: 1. س: 2016م ص: 53.

4 - نقلا عن مجلة: دمشق ، المُجلد 21، العدد(4-3)، خالد حسين. ص: 351.

5 - جيرار جنيت، عتبات (من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين. ص: 13.

6 - محمد الطوبي أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت، ص: 1.

7 - فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب. ترجمة: حميد الحمداني وجلال الكدية. منشورات مكتبة المناهل.ص: 12.

8 - هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تقديم وترجمة : د. رشيد بنحدو. ص: 55.

9 - عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد: 232 مطابع الرسالة- الكويت. ص: 327.

10 - عبد الله بن عتو، جريدة المُنعطف، المُلحق الثقافي، العدد: 086. السبت والأحد: 15-14 يناير 2006م.

11 - فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب. ترجمة: حميد الحمداني وجلال الكدية. ص: 102.

12 - - نقلا عبد العزيز حمودة ،عن المرايا المُحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة. العدد 232 .س: 1998م، ص: 324.

13 - محمد الطوبي، أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت. ص: 12.

14 - نفسه. ص: 19

15 - نفسه، ص: 38.

16 - سعدون محمد، جمالية التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم، سنة 2015-2016م. ص: 278.

17 - محمد الطوبي، أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت، ص : 35.

أدب

حيرة الكائن : الحضور التجريبي المُتجدد للذات والآخر



د. محمد سمير عبد السلام

مصر

محمد زهران من تداخل الفنون؛ فعلامات اللوحة قد تتشكل بصورة سردية دينامية، وتتصل باليومي فيما وراء بنية الإطار؛ ومن ثم تؤكد التوجه ما بعد الحداثي في اتصال العمل الفني بالحياة اليومية؛ كما هو في تصور "جياني فاتيمو" في كتابه "نهاية الحداثة"، أو تصور إيهاب حسن حول استمرارية العمل الفني خارج إطاره في نوع من الحدوث، أو التحول المُستمر خارج النهايات في دراسته حول التحول إلى مرحلة ما بعد الحداثة؛ ومن ثم قد يتجلى بناء واقعي عميق مثل تشكيل جمالي في وعي الشخصية، أو يتطور الطائر الواقعي في صيرورة بناء اللوحة، وإمكانية خروج علاماتها عن الإطار في العالم الداخلي للشخصية، أو اتصالها بالفضاء التجريبي الذي يتجلى كغرفة، أو كمرسم، أو كمكان خيالي يشبه المقابر الفرعونية؛ ومن ثم تتداخل الأزمنة، وتتجدد العلامة في سياقين ثقافيين زمنيين مُتباينين أحيانا.

نُلاحظ تجلِ مثل هذه الجماليات السردية التجريبية في مجموعة محمد زهران المعنونة "بحيرة الكائن"؛ وقد صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة سنة 2002م؛ فالمجموعة تحتفي بالتمازج ما بعد الحداثي بين الحلم، والواقع، وعودة نماذج اللاوعي الجمعي، وجماليات الواقعية السحرية، والتجريب في تكوين الشخصية، وتطورها الجمالي، أو المعرفي باتجاه العوالم الطيفية، أو الجمالية المُحتملة، أو البحث عن حساسية إدراكية جديدة وتجريبية في قراءة الواقع اليومي من داخل أصداء النماذج القديمة الكامنة في الذاكرة الجمعية، وحكايات الطفولة الخيالية.

يمكننا قراءة بعض قصص المجموعة وفق الدراسات النقدية واللسانية المُعاصرة حول تداوليات الخطاب، ودراسة الخطاب وفق تسلسل الأفعال الكلامية في التواصل بين السارد، والمروي عليه، أو التواصل بين الشخصيات الفنية في القصة.

يحيلنا سارد محمد زهران- في قصة فردوس- إلى التكوين الفريد لشخصية فردوس التي تعاني من



محمد زهران

صعوبات في حركة اليدين بسبب آلام في الكتف، وسُخرية البعض منها بسبب البطء في تناول ما اشترته من البائع، ورغم آلام فردوس، فإن السارد يمنحها قوة داخلية تتجلي في اتصالها ببعض أطياف الموتى؛ مثل أمينة، رفيقة العجوز؛ وهو يقوم بدور مُساعد لشخصية فردوس؛ يستمع إلى حكاياتها، وبكائها، ويقبل يديها، ويعطيها الحلوى، ويسألها عن طيف أمينة الذي يصاحبها في الحلم بصورة مُتكررة، وتتجلى قوة فردوس الداخلية أيضا في ذلك الحضور الخيالي الآخر، أو التحول الممزوج بالغياب المُؤجل في واقع سحري؛ فالسارد يشير إلى طيرانها وعودتها المُتكررة، وامتزاجها بالنور في فضاء القرية، وفي فضاء حبيبها علي؛ ومن ثم يقوم الخطاب على الاتصال الداخلي بين فردوس، والعجوز، وطيف أمينة، وعلي، صورة فردوس الخيالية الأخرى/ الطائرة في بنية الواقع السحري، ويوحي الخطاب- في تضميناته- بالتباين الحاد بين العالم الواقعي الذي تتشكل فيه شخصية فردوس بصورة هامشية، والعالم الخيالي أو العالم الحلمي الذي تعانق فيه فردوس الأطياف، ونماذج اللاوعي الجمعي، وتطير فيه مثل إيكاروس، ولكن في سياق ثقافي مُختلف؛ يعلي فيه السارد من قوة الحضور الداخلي للشخصية، وأثره في صيرورة الحدث، وتفكيك مركزية الوضع الهامشي، أو الألم. يكشف تحليل أفعال الكلام، وتسلسلها في بنية الخطاب في نموذج التواصل بين السارد، والمروي عليه عن أثر التكوين التجريبي للشخصية، وتحولها في تشكيل رؤية المروي عليه للخطاب السردي؛ فالسارد ينسج خطابه وفق مجموعة من الأفعال الكلامية التمثيلية الإخبارية عن وضع الشخصية الواقعي، وقوة اتصالها بصور الحلم، ونماذج الماضي؛ ثم يثبت حدث طيران فردوس أمام أهالي القرية، وتكرار حضورها الخيالي الآخر؛ ومن ثم يوحي فعل الكلام التمثيلي هنا بقوة فردوس، وتجليها كنموذج في وعي، ولاوعي أهالي القرية، وتأجيل وضعها الهامشي المُخبر عنه في البداية؛ ويؤسس فعل الكلام التمثيلي هنا لتحوير معرفي يتعلق بإدراك المروي عليه لشخصية فردوس؛ فهي شخصية تقوم بتمثيل زائف للألم؛ لأن موضعي الألم قد نبت منهما جناحان للطيران الخيالي؛ ومن ثم فهي شخصية تؤسس لحضور جمالي وواقعي فائق في بنية الخطاب، وفي تسلسل أفعال الكلام؛

أما فعل الكلام التعبيري فيتمثل في انحياز السارد لرواية طيران فردوس، ورواية توافقها مع طيف أمينة في الحلم؛ ويدل على تفضيله لحضور فردوس المُختلط بغياب مُؤجل، ويستجيب المروي عليه لذلك التفضيل بإعادة قراءة علاقة التعارض بين عالمي الألم والبهجة الخيالية، وإدراك التداخل المُمكن بينهما، مع الانحياز لعودة فردوس الطيفية، ويتضمن الخطاب فعلا كلاميا آخر من فئة الوعديات؛ إذ يعد المروي عليه بتكرار الحضور الخيالي لفردوس في وعي، ولاوعي أهالي القرية، وتتحقق قوة هذا الوعد في انتظار المروي عليه لحضور فردوس الآخر/ المُختلف في متواليات سردية جديدة في بنية فضاء القرية التجريبي.

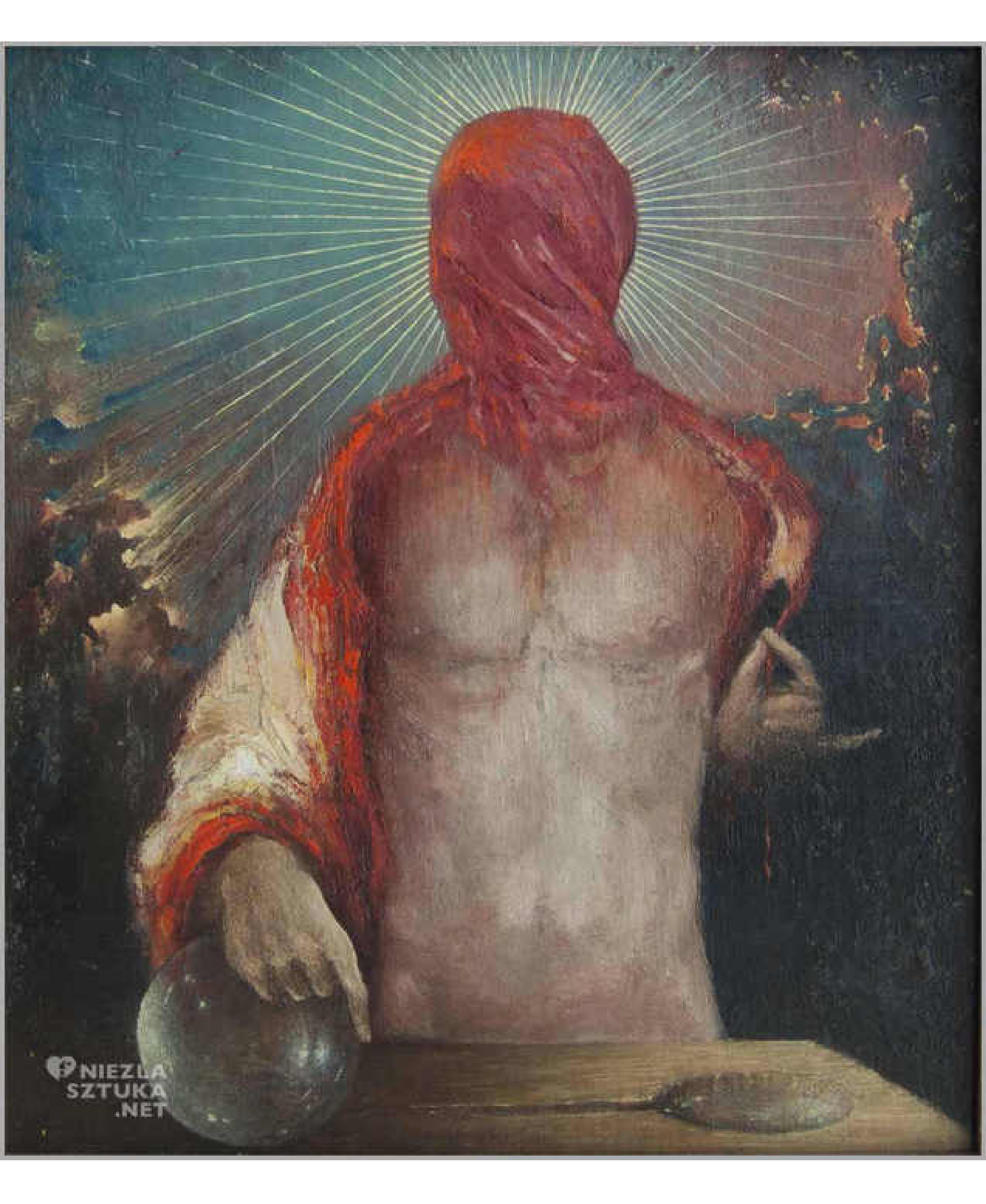
يمزج السارد بين الماضي، وبنية الحضور- في قصة العتيق- ليشكل وجهة نظر لحضوره الآني وفق أخيلة الطفولة، وحكاياتها البهيجة، ومخاوفها، وامتزاج الجمال الفني فيها بالواقع اليومي، والذي تضمن أيضا حضور النماذج المُستعادة من الذاكرة الجمعية بصورة حية فاعلة في المشهد القصصي، وتوحي بتأكيد جماليات الواقعية السحرية، والتداخل ما بعد الحداثي بين الفني، والواقعي.

يبدأ السارد خطابه بالإشارة إلى المخاوف اللاواعية من الصورة الحلمية للمطر الذي يشبه الشلالات التي قد تغرق البيوت، وتؤثر على مئذنة المسجد العتيق، ثم يعاين صورة المسجد بين السماء والأرض، وكأنها عمل فني يقع بين فضاءين مكانيين؛ الفضاء القديم، والفضاء الفني المُتخيل، والمُتداخل مع الواقع، ويستعيد بهجة حكايات الطفولة حول تكوين طيفي لجني له جسد من دخان، ويقبع في مساحة خالية، وينسج الأطفال حكاياتهم البهيجة عنه، وعن صوته الخفي، ويقيمون صراعات تشبه اللعب مع صورته الغريبة، وأخيلته؛ ومن ثم يوحي الخطاب- في تضميناته- بأن تلك الصور الفنية، والحكايات العتيقة التي كانت حاضرة بشكل يومي في الطفولة، قد تُستعاد في سياق تفسيري لبنية الحضور حينما تريد الشخصية قراءة الواقع وفق مبدأ الأصالة الجمالية.

إن فعل الكلام التمثيلي الإخباري- في الخطاب- يوحي بأصالة الامتزاج بين الحقيقي والخيالي في وعي الطفل، ولاوعيه، وإن هذا الامتزاج قد يُستعاد في إدراك حكايات أخرى واقعية، أو فوق واقعية، ويؤسس لتحوير معرفي مُحتمل في عالم المروي عليه حينما يعيد قراءة حدث ما في بنية الحضور وفق آليات ذلك التداخل القديم بين الفني واليومي، ويتضمن الخطاب أيضا فعلا كلاميا توجيهيا؛ إذ يطرح السارد السؤال حول التمازج الإدراكي الجمالي بين النماذج، والأعمال الفنية، والصور الحلمية، وعلامات الواقع، ويستجيب المروي عليه لهذا التساؤل وقف تكوين رؤية تفسيرية للعلاقات بين الوظائف السردية للقصة، وأثرها الداخلي على الشخصية فما زالت صور الحكايات، والمُغامرات الخيالية، وصورة المسجد العتيقة قائمة في بنية الحضور، ومن ثم يضمر الخطاب إمكانية تجددها في زمن مُغاير.

يومئ سارد محمد زهران- في خطابه- إلى التطور الدينامي الجمالي الوجودي لكل من الذات، والطائر عبر اتصال العمل الفني بصيرورة السرد، وعوالم اللاوعي، وإطار اللوحة، وما يتجاوز ذلك الإطار من حكايات مُحتملة في المُستقبل في قصة طيور الجسم الرائعة؛ وتؤكد عتبة العنوان على المزج الاستعاري المفاهيمي بين الذات، والطائر، ودينامية السرد المتجاوزة لمركزية كل من الفنان، والطائر، والعمل الفني؛ فالسارد يبدأ بوصف الفضاء/ غرفة الفنان التي تشبه مقابر الفراعنة؛ ومن ثم يقدم إحالة مرجعية تجريبية إلى فضاءين مُتداخلين هما الفضاء التصويري المُستمد من النقوش الجدارية القديمة، وفضاء الغرفة التي تبدو غرفة للمعيشة ومرسما فنيا في آن؛ ويولد صوت الطائر طيفيا في ذلك الفضاء ثم يتجسد بصورة تجمع بين التكوين الحقيقي واللوحة المُجردة التي تجمع بين نغمتي الأخضر، والأبيض، ثم نعاين تشكل اللوحة الفنية/ الصورة الجمالية، ومراوحة الطائر بين الظهور، والظهور الحلمي في مستويات اللاوعي العميقة، وغيابه في الفضاء المهجور ثم وفاته، وعودته في العمل الفني، وفي العالم الافتراضي، أو الحلمي للفنان؛ وكأن أصالة الحضور تسبق الحضور التاريخي لكل من الطائر، والفنان، وتتطور في الأحلام، والحكايات المتجاوزة لبنية العمل الفني؛ ويضمر خطاب سارد محمد زهران، إذن، تأكيده لأصالة التمازج بين العمل التشكيلي، وصيرورة السرد التي تنقل علامات اللوحة فيما يتجاوزها من عوالم، وفضاءات، وحكايات مُحتملة.

يكتسب الخطاب تجانسه هنا من الاتصال بين الفضاء الذي يشبه النقوش، وصوت الطائر الذي يقع بين وعي ولاوعي البطل، وتجسد الطائر بين اللوحة وعالم الحقيقة، والحلم، والحكاية المُحتملة؛ ومن ثم ففعل الكلام التمثيلي المُتضمن- في الخطاب- يوحي بأصالة تداخل مراجع الفني، والحقيقي، والحلمي، ويؤسس لاستجابة لدى المروي عليه تتعلق بالإدراك المُغاير لصور الذات، والآخر بوصفها جزءا من تداخل واسع للعلامات الكونية؛ أما فعل الكلام التعبيري فيتجلى في تفضيل السارد لأصالة الطائر المتجاوزة لتجسده الواقعي، ولبنية العمل الفني، ويعزز من رؤية المروي عليه لتجسد الطائر وفق استبدالاته المُمكنة التي توحي بالأصالة في النص؛ مثل اقتران صورته بالصوت الداخلي، وبالنغمات المُوسيقية، وصور الحلم المُجزأة، والمتطورة في الحكايات التي تتجاوز بنية اللوحة.



Andrzej Mazur -Fading love - Oil on Canvas

مقال

العنوان وديالكتيك الحضور والغياب

أدب



محمد عبد الله الخولي

مصر

إن أزمة العنوان تتجلى في وقوعه، من حيث اللغة، على محور الاستبدال وحده، حيث يفتقد غالبا محور التركيب، فيأتي العنوان كلمة، أو شبه جُملة، بحيث لا يكتمل نحويا إلا نادرا، وحتى في حال اكتماله كجُملة فهي وحدها تظل معزولة عن نص أكبر يشتمل عليها، وهي خصوصية دائمة للعنوان[1]؛ ومن ثم نحن أمام علامة غائبة عن نسقها اللغوي إلا إن أخذنا بعلاقة العنوان مع النص فقط، لأن العلاقات الأخرى التي للعنوان مع نظام العناوين الأخرى الداخلية "عناوين القصائد"، أو مع العنوان العام تظل فيها المُشكلة ذاتها حاضرة، حيث هذان النظامان، مهما ادعينا استقرارهما، فهما لا يرتقيان إلى مستوى الاستقرار التركيبي. ومع هذا فلا يمكن القول بأن العنوان لا يحمل معنى، بمعنى أنه ليس بعلامة، فقدرة العنوان التواصلية تؤكد علاميته؛ بل إن غياب محور التركيب يفتحها على أقصى طاقتها على التأويل، أو ما سماه بيرس بالمؤول الدينامي[2]، حيث غياب التركيب واحتمال العنوان لمعنى يعني أن ثمة تراكيب مُضمرة تُدخل علامة العنوان في علاقات معها، ويمكن اقتراح التناص كمنظومة إجرائية بديلة عن هذه التراكيب الغائبة، تشتغل كمؤولات نهائية، أي إن العناوين ذات علاقات تناصية تجعلها علامات حاملة لمعانٍ، وليس معنى التناص هنا وجود نصوص خارجية مُستدعاة في البنية السطحية للعنوان، وإنما معناه أن علامة العنوان تحتمل الدخول في علاقات لا مُتناهية ما إن أمكنها أن تعوض العنوان عن غياب التركيب.

مع الكتابة، أصبح العنوان يحتاج من المُبدع جهدا يكافئ جهده في النص، ولربما زاد، لأن العنوان هو أول ما يتلقى، فعتبة الشيء تمنحه من الأهمية ما يجعلها رائجا. وإذا ما كان العنوان، في بعض الأحيان، أول ما يتلقى، فلربما كان أيضا هو آخر ما يُكتب؛ حيث يظل شبح العنونة يطارد المُبدع طيلة مُدة إنتاج النص، حتى يستقر على عنوان يحقق نوعا من العلاقات المقصودة في ذهن المُبدع؛ لذا

كان العنوان إنتاجية مُكافئة لإنتاجية نصه، وله شعرية كشعريته تماما؛ ومن ثم كانت "العنونة" هاجسا مُلحا للناص وهو يقدم نصه للقارئ نظرا للدور الخطير الذي يمارسه "العنوان" في العملية الأدبية إبداعا، والغواية المُثيرة التي يبثها حول النص تلقيا[3]. فقد غدا العنوان حلقة وصل ما بين عملية الإبداع وفعل القراءة؛ لإتمام عملية التأويل- باختلاف مستوياته، ليس لكون العنوان مُكملا أو دالا على النص، أو العكس؛ بل لكونه علامة سيميائية تلتقي مع النص وتتقاطع معه.

"إن العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله في ذلك مثل غيره من العلامات المُنتجة للمسار للدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معا، على النحو الذي يدخله في صلب اللعبة النصية ويمنحه فاعلية أوسع على مستوى التأثير"[4]، فالعنوان لم يعد يُنظر إليه على أنه العتبة الأولى/ الباب الذي من خلاله نلج إلى النص وحسب، بل إن العنوان بمستوياته كافة وتعدد قراءته خيطا مُمتدا في أقصى أعماق النسيج النصي، حيث يظل العنوان عالقا بذهن المُتلقي؛ حتى يتقابل مع ما يلائمه داخل النص ويتسق معه، فتتحد قوى النص ونجاعته في توجيه القارئ بما يحمله العنوان من قوى إغرائية وإيحائية ورمزية، دفعته أن يدخل أعماق النص مُستضيئا بالعنوان وفق قصدية تعمدها الباحث حملت العنوان حمولات دلالية وفق آلية ما تعمدها المُرسل، تسهم في عملية التأويل التي يشترك فيها المُبدع بقصديته، والمُتلقي بخلفيته الثقافية والاجتماعية والفكرية التي جمعت ما بين المُبدع والمُتلقي في بوتقة واحدة وسياقات مُشتركة نتجت من خلالها عملية التأويل بعد أن قامت العتبة/ العنوان بتوجيه المُتلقي، "فالعنوان جزء لا يتجزأ من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مُكملا أو دالا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال"[5]. إن العنوان، إذن، يشتغل في أداء وظيفتين رئيستين:

الأولى: استحضار المُرسل "المُبدع" الغائب؛ لأن العنوان بوصفه لغة، يسترجع لحظة النطق به الأصوات التي اندثرت في الكتابة، وماتت بغياب كاتبها؛ حتى يأتي قارئ ما يعيد إنتاجها من جديد، فلا يكون صوته إلا صدى لصوت المُنتج الأول، ومن ثم كان العنوان محك البعث الأول للمُرسل، والكاشف الأول كذلك عن قصديته التي أخفاها المُبدع في بناء عنوانه، ثم بناء نصه لاحقا.

الثانية: استحضار القارئ؛ لكن حضور القارئ هنا مرهون ببناء العنوان؛ حيث توجه لغة العنوان أفق توقع القارئ تجاه النص، الأمر الذي يجعل قصدية القارئ "أفق توقعه" قيد قصدية المُبدع، وفي هذه الحالة تكون قصدية القارئ هشة حيث يهيمن عليها العنوان بنائيا، وتتجلى كفاءة عنوان ما ليس في إنجاز هذه الهشاشة التي تستند إلى قصدية المُرسل على حساب قصدية المُتلقي، فقصدية المُرسل مهما دل عليها النص، تضل افتراضية، وإنما كفاءة العنوان ترجع إلى تدعيم قصدية المُتلقي بحيث يصبح شريكا بنائيا للنص، وإن اختلف كليا عن قصدية المُرسل؛ فمثل هذا الاختلاف يوسع النص ولا يهدمه.

إذن، نحن بإزاء ديالكتيك حضور وغياب بين المُرسل والمُتلقي يتصارعان معا مُنذ لحظة التأسيس الأولى للنص/ العنوان، والصراع في حقيقته هو محك الشعرية، فالقارئ حاضر بقوة الفعل، والمُرسل حاضر بقوة البناء من جهة وتجاور عتبته "اسم المؤلف" مع عتبة العنوان على صفحة الغلاف من جهة ثانية، والحضوران يتصارعان معا لإثبات وجودهما تصارعا يعمق من دلالة النص ويوسعها.

إن العنوان ما هو إلا تعويض سيميوطيقي عن الحضور الذي كان واختفى لحظة إنتاج النص؛ والتعاطي معه دال سيميوطيقي على حضور مُنتج ثانٍ للنص "القارئ" وغياب المُنتج الأول، أو لنقل شبه غياب؛ حيث يظل المُرسل دوما حاضرا في النص، بصورة أو أخرى.

الهوامش

----

1 - العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998م، ص: 26.

2 - ينظر: السيميائيات والتأويل، سعيد بنكراد، فصل المؤولات: مباشر – دينامي – نهائي. ص: 89.

3 - في نظرية العنوان مُغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دكتور خالد حسين حسين، دار التكوين، ص: 16.

4 - جماليات التشكيل الروائي، محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، ص:41.

أدب

بيننا وبين أدب الوباء: "الطاعون" لكامو أنموذجا



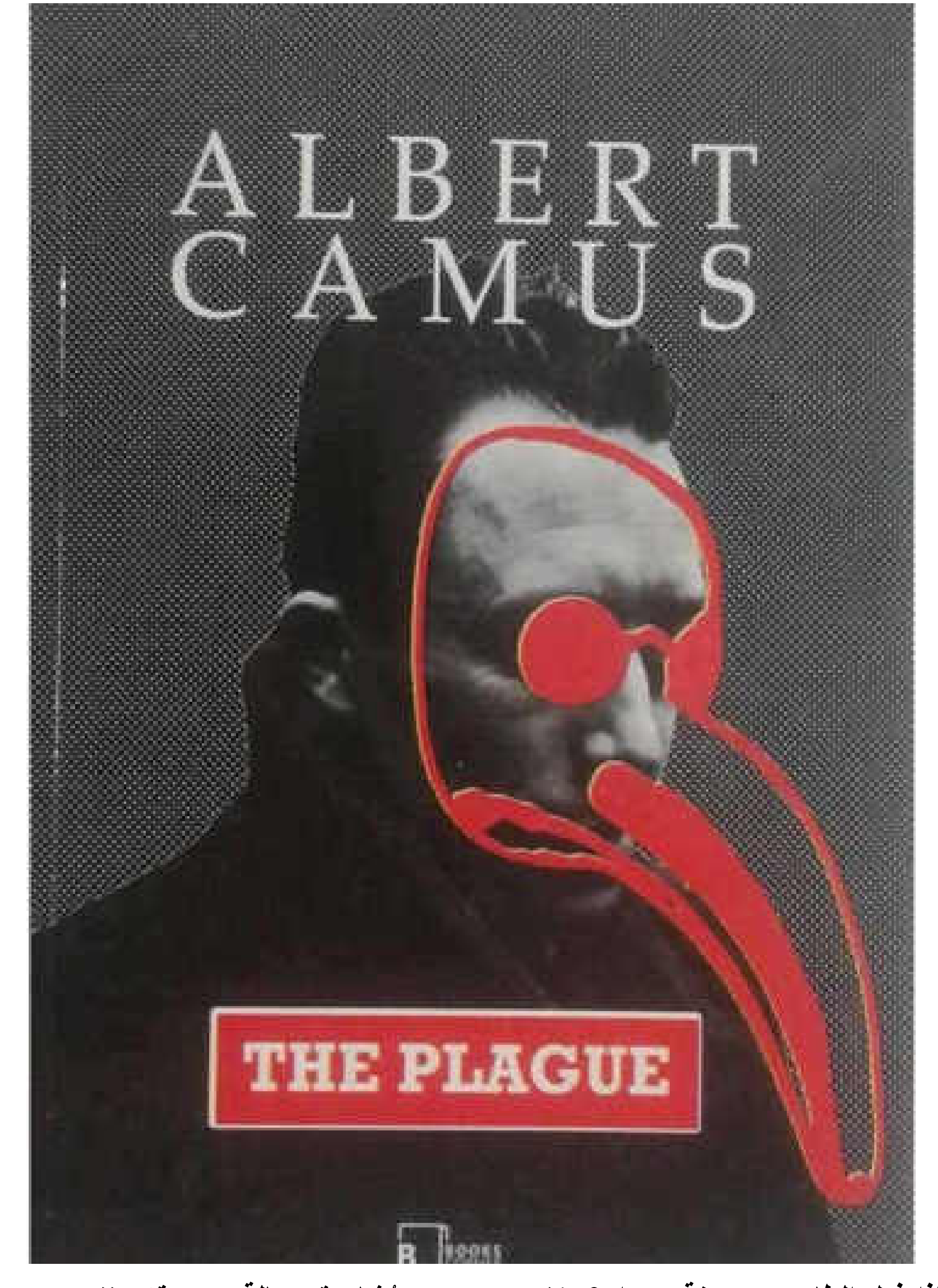
أ.د. وانج دينجيون

الصين / مصر

نحاول دائما، آملين، العثور على مخرج عاطفي في الأدب، وهو نوع من سوء الفهم.
بعد تفشي وباء كورونا، حظيت الأعمال الأدبية الكلاسيكية المُتعلقة بالوباء بجولة جديدة من الاهتمام، والذي يبدو منطقيًا، وخارج نطاق التركيز إلى حد ما في نفس الوقت.
في رواية "الحُب في زمن الكوليرا"، تدور حادثة الكوليرا في أمريكا اللاتينية، ولكن أكثر ما أراد ماركيز أن يرويه هو قصة حبٍّ غارقةٍ في أجواء زمنٍ مُضطربٍ وصاخب، في طرف قلمه، الحب كالطاعون الذي يكون مُعديا، والذي يقتل ويعيد الحياة.
في "ديكاميرون" لبوكاتشيو، يظهر وصف الطاعون الشديد في فلورنسا عام 1348م فقط في الجزء الأول من العمل، كان بوكاتشيو يُشكل نوعا من العبودية غير المرئية في الرواية التي يجب اختراقها من خلال الوصف البسيط لخصائص ومخاطر الطاعون.
كما تم إعادة نشر رواية "فيروس كورولا" للكاتبة الصينية بي شومين، حول تفشي مرض السارس عام 2008م في الصين في أعقاب تفشي كورونا، في هذه الرواية سواء كانت مرضا، أو دواء، أو علاقة بين الشخصيات، أو حتى اتجاه الحبكة، لم تروي بي شومين الواقع الذي واجهه الناس خلال فترة "سارس" مُباشرة، بل جعلتها عملا أدبيا مُركبا يجمع بين العلوم والخيال والإنسانية والبطولة والحُب.
في أعمال أدب الوباء يتم نسج الأوبئة المُختلفة في سرد واقعي أو رومانسي بدرجات حرارة وألوان مُختلفة، فتتدفق عواطفنا وخيالاتنا إلى تلك القصص الخيالية البعيدة، حينما يحمل الوباء دورا رمزيا مجازيّا لتحفيز استكشاف أعمق للطبيعة البشرية. إذن، لو كان الوباء باعتباره كارثة بحد ذاته سيتم تفكيكه حتما في السرد الأدبي، فماذا نقرأ حينما نقرأ أعمال أدب الوباء أثناء الوباء؟
ربما يمكننا التعمق في هذه القضية عند قراءة رواية "الطاعون" بقلم كامو، بعد تفشي الوباء، زادت


ألبير كامو

مبيعاتها بشكل حاد حول العالم، فبحلول نهاية سبتمبر من هذا العام، ظهرت العديد من التعليقات الرائجة حول "الطاعون" على موقع Douba أكبر موقع مُراجعة للكتب موثوقية في الصين- بعد وباء كورونا تبدو "الطاعون" مُميزةً وغريبةً في أدب الوباء، لأنها تروي قصة الطاعون التي لا علاقة لها بالطاعون بجدية ودقة.
يعود سبب شعبيتها إلى حد كبير إلى "الإحساس بالانغماس" الذي تجلبه، حيث حقق كامو توازنا ثمينا بين المُلاحظة والتحليل للوباء وبين القصص المُحددة للأشخاص المُحددين في ظل الوباء بواسطة جهود كامو لبناء موثوقية السارد.
"الطاعون" تمت كتابتها بضمير الغائب، لكن الدكتور ريو، بطل الرواية، يعترف في نهاية الرواية بأنه السارد بالفعل؛ يساعد السرد بضمير الغائب على إبقاء السارد على مسافة من الشخصيات الأخرى في الرواية، مع الحفاظ على موضوعية ومنظر بانورامي، خاصة التعليقات بأثر رجعي والمُلاحظات الختامية، بما في ذلك التحاليل لحالة الوباء والحالة النفسية للناس؛ السرد في "الطاعون" هو مُراجعة، ولكننا نفهم في الأخير أنها مُراجعة لشخص شارك في النضال، اذ يكون وراء المنظور الموضوعي في الواقع منظور شخصي- كان الكاتب يسعى جاهدا لاستخدام منظور ريو لإكمال القصة "باللقطة الطويلة"، وتم استعارة النقاط العمياء من منظور تارو، مثل وصف مظهر ريو نفسه؛ إن أسلوب "السارد المزدوج" مثل هذا يحافظ على الحيادية والقرب للرواية.
في الحقيقة قراءة اعمال كامو هي شيء شاق، حيث أنه من دون رؤى عميقة ومعضلات في سياقات مُماثلة، من الصعب أن ننغمس في هذه القصص الغامضة التي تضع أنفسنا في بداية حبكة عبثية، والخطوات التالية غير المتوقعة، من الصعب اختيار ما يمكننا الاحتفاظ به حينما تتغير الأشياء، لذلك أعطانا الوباء فرصة مُناسبة على ما يبدو لدخول "الطاعون"، وللعثور على إلهامات مُحتملة في مشهد الوباء الخيالي فيها.
نُشرت "الطاعون" في عام 1947م، بعد عامين فقط من نهاية الحرب العالمية الثانية. كان العالم كله، وخاصة المُجتمع الأوروبي، لا يزال يعيد النظر في أصل وأسباب اندلاع الحرب العالمية الثانية؛ لذلك في مثل هذا السياق الاجتماعي، إذا كنت فرنسيًا تعيش في تلك الحقبة، فلن تعتقد أن هذا الكتاب كان فقط عن الطاعون، ولكن عن تسلل الفاشية إلى المُجتمع والكارثة التي أحدثها هذا التسلل.
حينما ظهر الوباء ببطء في المدينة، بدأ السُكان يشعرون بشيء غير عادي، لكنهم ما زالوا يفهمونه بالتفكير العقلاني العادي، يبدو أن هذا رد فعل الجميع عند مواجهة الفاشية، فعملية انتشار القوة الشمولية في المُجتمع لا تكتمل في يوم واحد، لكنها تأتي خطوة بخطوة، لكن قبل ذلك، كان الناس في كثير من الأحيان غير مُبالين وعميان تجاهها حتى حدث لهم، فأصبحت هذه



اللامبالاة جدارًا يغطي أعين الناس وحتى ضمائرهم، لم يدرك الناس أن الطاعون قد وصل إلى أن تم اختراق الجدار حينما بدأ أفراد الأسرة من حولهم يموتون.

رواية "الطاعون" لها عدة مستويات من المعنى، ومع تغيرات الزمن وتغير اهتمامات القراء، يمكننا دائما تذوق معانيها المُختلفة؛ مرض الطاعون في الرواية هو في الواقع استعارة خالصة للحياة كلها، ولكن على أي حال، فإنها لا تزال مُشكلة تتعلق بوضع اجتماعي، أي حينما يواجه مُجتمع مثل هذا الطاعون على نطاق واسع، ويتم حظر المدينة بأكملها بسببه، سيكون لدى الأشخاص المُختلفين خيارات مُختلفة، والتي تشبه تجربة اجتماعية ضخمة؛ كان كامو يضع مثل هذه الخلفية ويعامل المدينة كمُختبر مُتطرف، ما الذي سيتم تجربته فيه؟ طبيعة بشرية، إنه يريد أن يرى كيف يتفاعل الأشخاص المُختلفون بشكل مُختلف عندما يواجهون نفس الموقف، أو ما هي الأنماط أو الاتجاهات المُشتركة التي ستظهر، على سبيل المثال، أصر القاضي "أودون" في الرواية، بعد وفاة ابنه من الطاعون، على العودة إلى مُعسكر العزلة وأن يصبح متطوعًا، لأنه شعر أن هذا سيقربه من ابنه الميت، مثال آخر هو الموظف المدني الكبير المُسن ذو الرتبة المُنخفضة، إنه ليس طبيباً، وليس لديه الكثير من القوة للمُساعدة في نقل المرضى مثل تارو، يمكنه فقط التعامل مع الأرقام والوثائق كل يوم، في محاولة منه لتوضيح وتسجيل توزيع واتجاه الوباء بأكمله.

كتب كامو بعد أن خفت حدة الطاعون: "وفي وسعنا القول من جهة أخرى: إن سيادة الطاعون الحقيقة قد انتهت مُنذ اللحظة التي أصبح فيها أدنى حظ من الأمل مُمكنا في نظر الشعب"، هذه الجملة مُثيرة للاهتمام للغاية، كما ذكرنا سابقًا، فإن الطاعون هنا يشير في الواقع إلى الفاشية، ويستند حُكمها الفعال في الواقع على يأس الجميع وفرضية عدم وجود خيار ثانٍ مُمكن، ولكن بمُجرد أن يظهر حتى أدنى صدع في جدار الظلم، أو يبدأ صوت الطقطقة الصغيرة لقلوب الجميع في الظهور بهدوء في الليل، حينها يأتي الأمل.

فماذا فعل الطاعون بمدينة وهران؟ كتب تارو، السارد الثاني في الرواية: "إن الطاعون سيغير المدينة ولا يغيرها، وأن أقوى رغبة من رغبات مواطنينا هي بالطبع أن يعملوا كما لو أن شيئا لم يحدث، ومن ثم، فإن شيئا لم يتغير من ناحية، ولكن ليس بالإمكان من ناحية أخرى نسيان كل شيء، حتى بالإرادة الضرورية، فلا بد للطاعون من أن يخلّف آثاره، في القلوب على الأقل".

تارو، الذي كتب هذه المُلاحظات، أصيب للأسف بالمرض في اللحظة التي كان الوباء يقترب فيها من نهايته، وكان الحجر الصحي في المدينة على وشك الانتهاء، وعاد كل شيء إلى طبيعته؛ أراد الدكتور ريو إنقاذ صديقه، لكن لم يكن لديه خيار سوى مُشاهدة حالة صديقه تتدهور تدريجياً، وكتب كامو: "ولم يكن الطبيب يعرف أخيرا ما إذا كان تارو قد لقى السلام، ولكنه كان يعتقد، في تلك اللحظة على الأقل، أنه لن يكون له هو نفسه بعد الآن أي سلام مُمكن، كما أنه لا هدنة لأم ثكلت ولدها، أو لرجل كفن صديقه".

يوضح هذا الوصف للحظات الأخيرة من حياة تارو ما سيتركه الطاعون على المدينة- ذكرى الفشل الدائم- ولكن بشكل عام، ستتجه المدينة نحو النسيان عاجلاً أم آجلاً، في البداية بدأ الناس في التستر على سعادتهم بعد انتهاء الوباء بموقف هادئ، ومن ثم تنشيط معنوياتهم، والتأكيد على بعضهم البعض والتأكيد على أن الأمر انتهى حقًا، وأننا تخلصنا أخيرًا من حُكم



بي شومين والطبعة الصينية من روايتها : فيرس الكورولا

الطاعون، وأخيراً تمكنا من التنفس بهواء الحرية. في هذا الوقت، بدأت الألعاب النارية تنطلق في جميع أنحاء المدينة، نعم، في النهاية بدا أن الناس قد انتصروا، وتم القضاء على الطاعون بأكمله، وحقق الكثير من الناس بسعادة رغباتهم، ولكن الندوب التي سببتها هذه الكارثة لن تمحى أبدا.

ما هي حالة الناس الذين احتفلوا في الشوارع؟ كتب كامو :" كانوا ينكرون بكل هدوء، في وجه كل بديهية، أن نكون قد عرفنا يوما هذا العالم المجنون الذي يبدو فيه قتل إنسان أمرا طبيعيا وعاديا كقتل الذباب، كما كانوا ينكرون هذه الوحشية المُحددة جيدا، وهذا الهذيان المحسوب، وهذا السجن الذي كان يحمل معه حرية فظيعة تجاه كل ما لم يكن الحاضر، ورائحة الموت تلك التي كانت تشل بالدهشة جميع الذين لم تكن تقتلهم، وكانوا ينكرون أخيرا أننا كنا ذلك الشعب المذهول الذي كان قسم منه يركم كل يوم في فوهة فرن فيتبخر دخانا كثيفا، بينما يظل القسم الآخر مُقيدا بسلاسل العجز والخوف يترقب دوره"، نعم، مثل هذه التجربة المُهمة، لقد نسوها جميعًا، وسوف ينسونها حتمًا، كيف يمكن أن تنسى مثل هذه الندبة العميقة في التاريخ وفي المُجتمع؟ لكن هكذا تم نسيانها.

أما عن ريو/ الطبيب، في نهاية الرواية توجد نهاية تتعلق به، حيث كان موقفه مُختلفا عن الآخرين، ربما بسبب تجربته الشخصية ومسؤوليته بأن يكون السارد الذي وثق ما حدث في وهران خلال تلك الأشهر القليلة، كتب كامو:" والواقع أن ريو، إذ كان يستمع إلى صيحات الفرح والجذل التي كانت تتصاعد من المدينة، كان يتذكر أن هذا الجذل كان دائما مُهددا؛ ذلك أنه كان يعرف ما الذي يجهله هذا الجمهور الفرح، وأن بإمكان المرء أن يقرأ في الكتب أن قصيمة الطاعون لا تموت ولا تختفي قط، وأنها تستطيع أن تظل عشرات السنوات نائمة في الأثاث والملابس، وأنها تترقب بصبر في الغرف والأقبية والمحافظ والمناديل والأوراق التي لا حاجة لها، وأن يوما قد يأتي يوقظ فيه الطاعون جرذانه، مصيبة للناس وتعليما لهم، ويرسلها تموت في مدينة سعيدة".

اختفى الطاعون فجأة وبدون سبب في رواية "الطاعون"، لم يقهره الناس، ولا تزال عبثية العالم تستمر وتمتد من الكتاب إلى ما نواجهه الآن، اليأس واليأس مُتشابكان، لكن المقاومة بحد ذاتها لها معنى، كما دعا كامو دائما إلى ما يسمى بالمقاومة، أي أنه يعترف بعبثية الحياة، لكن يجب أن نستمر في المقاومة، ويشبه تلك المقاومة بملك سيزيف الذي أغضب الآلهة، والذي عوقب بدفع صخرة ضخمة إلى أعلى الجبل ثم تتدحرج الصخرة ويتكرر الأمر ولا ينتهي أبدًا، يجب أن نقاوم، حتى لو لم يكن هناك نصر، لكن المقاومة بحد ذاتها لها معنى.

الأدب دائمًا هو الطريق الذي يقودنا للعودة إلى أنفسنا، وإذا كان النسيان يعني الخيانة، فنحن أنفسنا الجواب، المخرج.

فوتوغرافيا

ريتشارد سمّور : كاميرا الخلق والتحقّق



صالح حمدوني

الأردن

يقول الفوتوغرافي اللبناني ريتشارد سمّور: عندما تصير لدي فكرة جاهزة للتحقق، أعمل في مجالات أكثر تجريدا لصياغة المفاهيم ونقلها إلى العالم المادي بوسائل عديدة.

بدأ المصور المفاهيمي ريتشارد سمّور تجربته الفوتوغرافية أثناء دراسته التصوير السينمائي في الجامعة، وحدثت نقطة التحول في رحلته الإبداعية حينما فاز بالجائزة الأولى لأفضل صورة في سنته الجامعية الأولى، نشر مُنذ ذلك الحين في العديد من المجلات والصحف والوكالات المحلية والدولية.

عام 2009م أسس شركته الخاصة بخدمات التصوير الفوتوغرافي، وعام 2010م بدأ النشر في عدد من المواقع الإليكترونية المُختصة بالتصوير الفوتوغرافي منها 1X.com، و 500pxبعد أن عمل على تطوير أدواته في الفوتوغرافيا المفاهيمية.

في عام 2012م فاز بجائزتين، جائزة مُسابقة شركة كانون للشرق الأوسط وشمال إفريقيا، وجائزة اليوم العالمي للتصوير الفوتوغرافي، مما أسهم في إبرازه كمصور مفاهيمي. وهو حاصل على الدبلوم في التصوير الفوتوغرافي من معهد التصوير في باريس، ينتج صوره الفوتوغرافية النهائية بعد استخدام عمليات إبداعية بالتلاعب ببرنامج الفوتوشوب الخاص بالتعديل على الصور، لصُنع طبقات مُتعددة للصورة، وهي الطريقة التي يؤكد سمّور أنها تعبّر عن الكيفية التي يرى بها العالم بشكل مُختلف، وربما مُظلم قليلا، من خلال استخدام مجموعة رموز مثل الشجرة والقضيب والنجوم والطيور والجسد.

يتمنى سمّور أن يجذب الجمهور إلى ما وراء سطح الصورة، لفهم أعمق لصوره واستعاراته، ويتمنى كذلك أن يحظى بفرصته لأن يرى الناس مزيدا من أعماله الفنية.

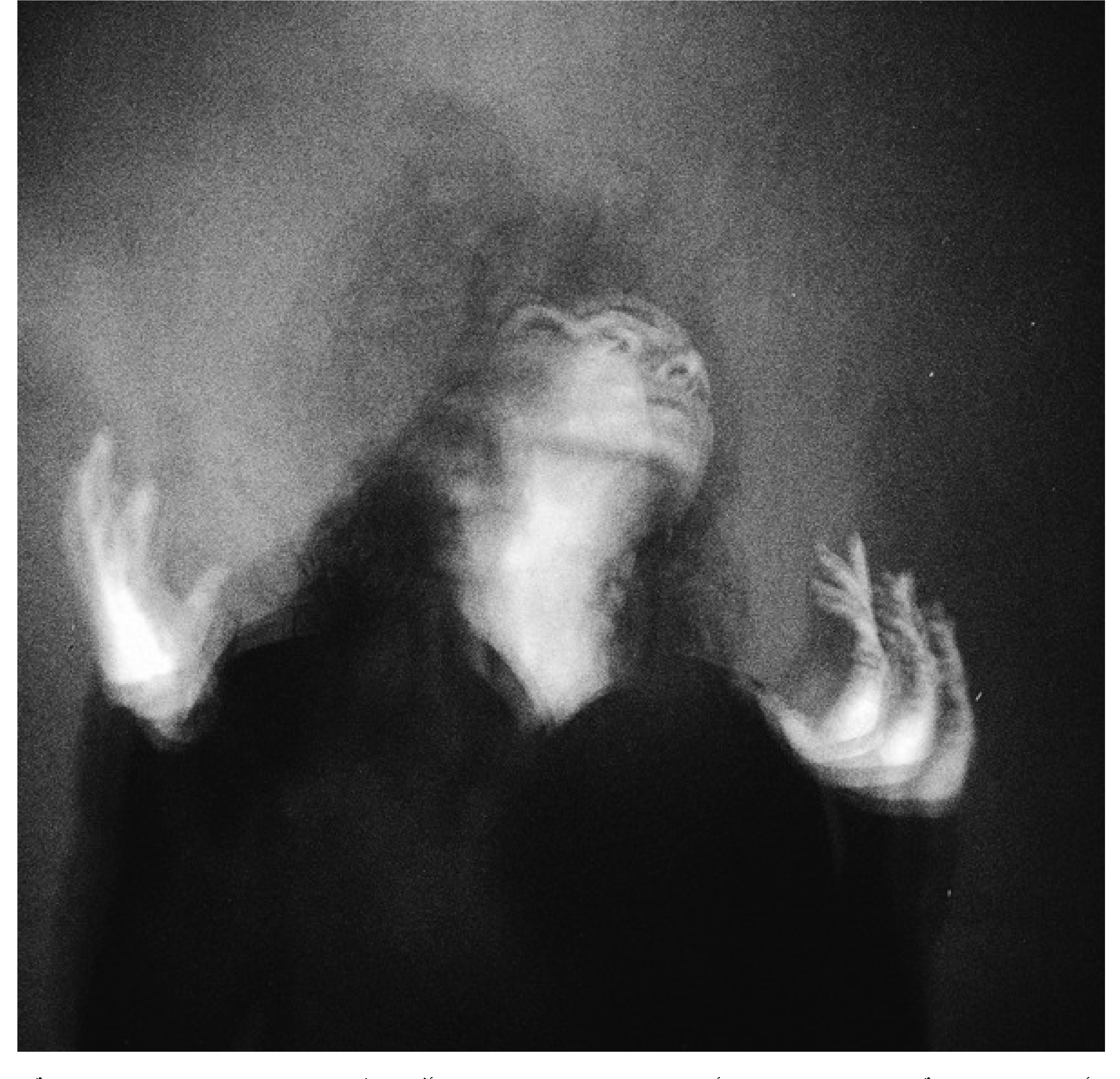
تؤكد تجربة سمور على الحقبة الجديدة التي تعيشها البشرية، حقبة ما بعد التصوير الفوتوغرافي التي فرضتها تطورات التكنولوجيا الرقمية الخاصة بتسجيل ومُعالجة وتبادل وتخزين الصور، فشهدنا تقاربا مُتزايدا بين



تكنولوجيا الفوتوغرافيا والكمبيوتر؛ ما أدى لظهور سياق جديد أطلق عليه الميديا الفائقة أو العليا **Hypermedia**، وهي تحديث لمفهوم الواقعية المُفرطة أو الواقع الفائق **Hyper Reality** التي أطلقها الفيلسوف الفرنسي جان بودريار -1929 2007م حينما أصبح للصورة قوة لا يمكن تجاهلها، بل أصبحت هي أقوى من الواقع نفسه وتتفوق عليه في الثقافة الراهنة. فهو يرى أن الواقع الجديد "المُعاصر" يمتلك من عوامل الجذب والإبهار ما لم يكن يمتلكه الواقع القديم، لذا فهو لا يقدم نفسه كواقع بديل فقط، بل أشدّ واقعية من الواقع نفسه. وهذا ما يعيدنا إلى إعادة النظر في تطور الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية التي تطورت من مرحلة الشفاهية إلى الكتابة ثم إلى الصورة. فكانت الكتابة قد قسّمت البشر إلى من يقرأ ومن لا يقرأ، بينما ألغت الصورة هذا التمييز وما يتبعه من سمات. فالصورة لا تحتاج إلى خلفيات ثقافية عميقة، وهي مُتاحة ولا تحتاج إلى طقوس خاصة. لذا ومع تطور تقنيات الصورة والكمبيوتر صار للصورة تأثير طاغٍ، وأسهمت هي نفسها في تغوّل وسائل الاتصّال على الثقافة المُعاصرة وأعادت تشكيل الواقع.

وفقا لسوزان سونتياج فإن الكاميرا امتلكت دوما سطوة هائلة أخذت تتنامى حتى تفوقت على الواقع الفعلي في عصرنا الحالي. والتي أصبحت- أي الكاميرا- حسب رولان بارت جزءا من عملية الخلق، وجانب من جوانب تحقق المرء في عالمه. ولا تتمثل أهمية الصورة في كونها تُذكّرنا بالماضي، فالتأثير الذي تُحدثه ليس هو مكانية إرجاع ما تم محوه. ولكن إثبات أن ما أراه قد وجد بالفعل. وبالمثل لا تقول الصورة حتما ما لم يعد كائنا، ولكن فقط بالتأكيد ما كان.

تأثرت الفوتوغرافيا بتطور نظريات الفنون الأخرى، وحاولت التقارب معها والتماهي فيها كونها تعتبر فنا حديثا تم الاعتراف به، لكنه لم يكن يملك أدواته النقدية، لتتحول الفوتوغرافيا في سعيها هذا إلى واحدة من



أدوات الفن، ووسيلة من وسائل التجريب فيه. برز ذلك أكثر مع التطورات العلمية والتكنولوجية التي غزت العالم وكل مجالات النشاط البشري فيه. ومع بروز الفن المفاهيمي أواسط ستينيات القرن الماضي، أصبح للفوتوغرافيا حضورا بارزا في الوسط الإبداعي.
أراد الفن المفاهيمي أن يلفت الانتباه نحو عالمنا، وما يشهده من تفكك في البنى الأيديولوجية والمُؤسسات التقليدية والفنون. على اعتبار أن المفاهيمية انتقادية حيوية، تقوم على أن الفنان يترجم فكرته بأدوات تساعده على التحرر من الأفكار التقليدية، فتصبح فكرته "الجديدة" هي الهدف. فالفن حسب جوزيف كوزوف غير موجود في الأشياء الثانوية، بل موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني. فالفكرة هي أساس العمل الفني، وتُصاغ في العمل الفني بأي شكل مُتاح وبأي طريقة، وهدفها التخلص والتحرر من إرث ماضوي بما في ذلك مهارات الفنان الحرفية والتشكيلية. المفاهيمية تُصرّ على جعل الموهبة الفنية والمُمارسة الفنية في خدمة الأفكار والمفاهيم في لحظة مُعينة، وخصوصا ما يُعنى بقضايا الإنسان وهمومه ومحاولة إثارة أسئلته الوجودية. مع تركيزها على الحاجة إلى ليس الموهبة أو التجربة الفنية فقط، بل إلى الوعي والمعرفة والخبرة "ما يختص بالوسائط والبرامج الإليكترونية"، والقدرة على التقاط المشاهد والأفكار وتشييد العمل الفني بناء على الفراغ والكتل، والتحرر من الزمان والمكان والجماليات التقليدية.
من هذا التأسيس تمظهرت تجربة الفنان الفوتوغرافي اللبناني ريتشارد سمّور الذي بدأ تجربته شابا في مُجتمع عاش

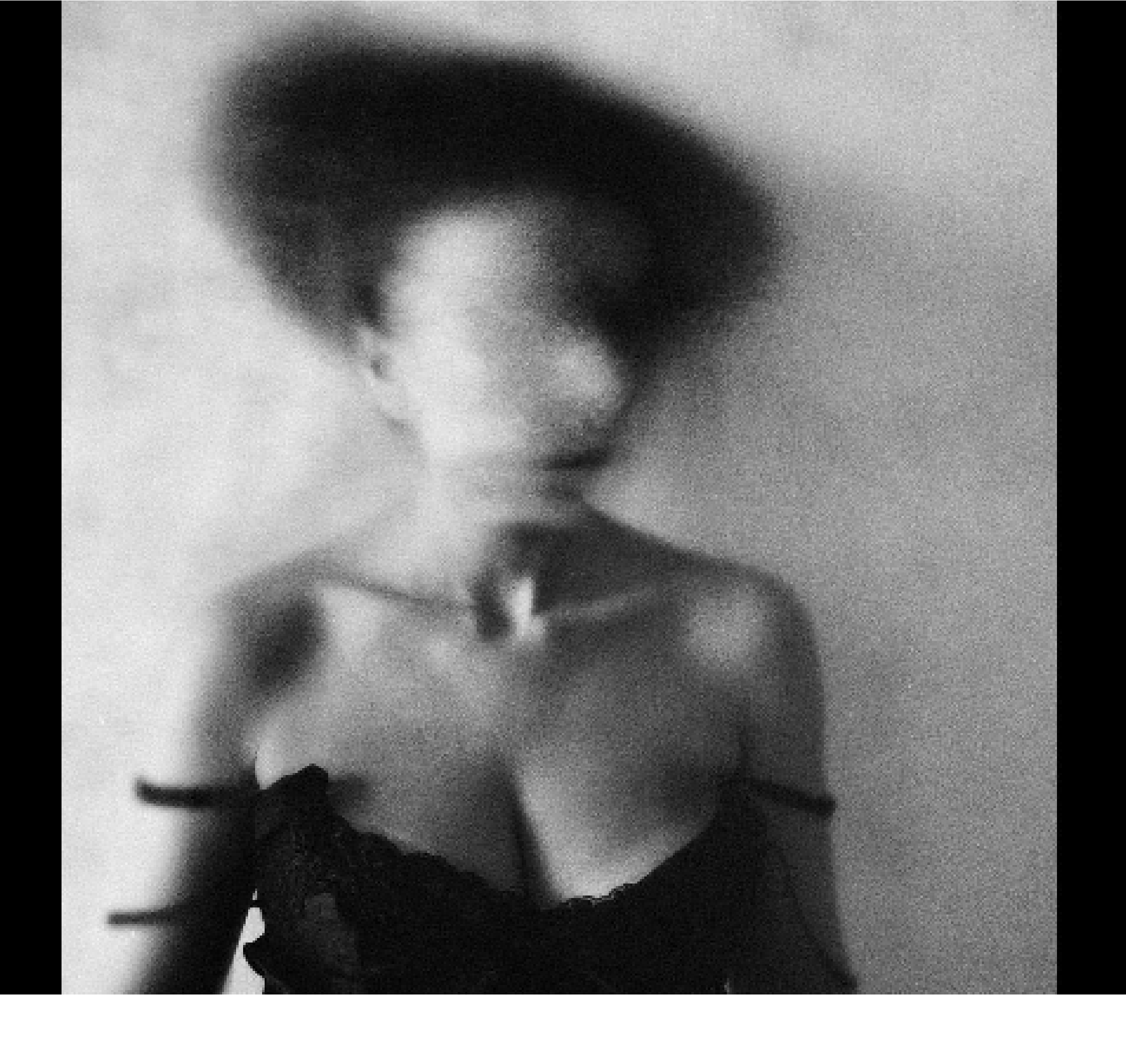


التناقضات الحضارية والإنسانية والثقافية، مُجتمع فيه أقصى حالات الانفتاح معرفيا واجتماعيا، إلى أقصى حالات الانغلاق الموازية. وفيه أقصى حالات الحرية بما فيها الحرية الجنسية والاعتقاد إلى أقصى حالات القمع والتهميش والمحو. أقصى حالات الغنى والبذخ إلى أقصى حالات الفقر والرذيلة.

في صوره تأكيد لمُلاحظة رولان بارت: إن ما تنسخه الصورة الفوتوغرافية إلى ما لا نهاية لم يحدث سوى مرة واحدة، إنها تكرر ميكانيكيا ما لا يمكن أن يتكرر وجوديا.

في صوره وحدة حاضرة وحشود غائبة. أجساد ثابتة وتذهب في التلاشي. أجساد ساكنة لكنها تشي بالحركة المتواصلة. استسلام وتمرد. صور مليئة بالتناقضات الظاهرة التي تؤشر إلى المخفي منها، يعطيها ريتشارد المزيد من الخصوصية والخفاء أو الغموض. يستر بعض الشيء، يُرجيء ويُشتت. تستطيع صوره أن تصرخ من دون أن تجرح. إنها لا تستغرق كثيرا من الوقت لإدراكها، صوره صريحة ولها صوت صاخب. بعيدة عن الإبهار البصري رغم استخدامه لتقنيات رقمية وبرامج تمكّنه من الذهاب إلى أقصى درجات الإبهار. صوره لا تتكىء على العاطفة ولا يختبئ خلف دور الضحية.

في تجربته أثبت ريتشارد سمّور أن الكاميرا بتقنياتها الحديثة، إضافة إلى الكم الهائل من برامج مُعالجة الصور يمكن أن تتحول إلى جزء من عملية الخلق وجانب من جوانب تحقّق المرء في عالمه بحسب سوزان سونتياج.







ملف السينما





ممنوع من العرض: لافتة قتل الإبداع!

سينما



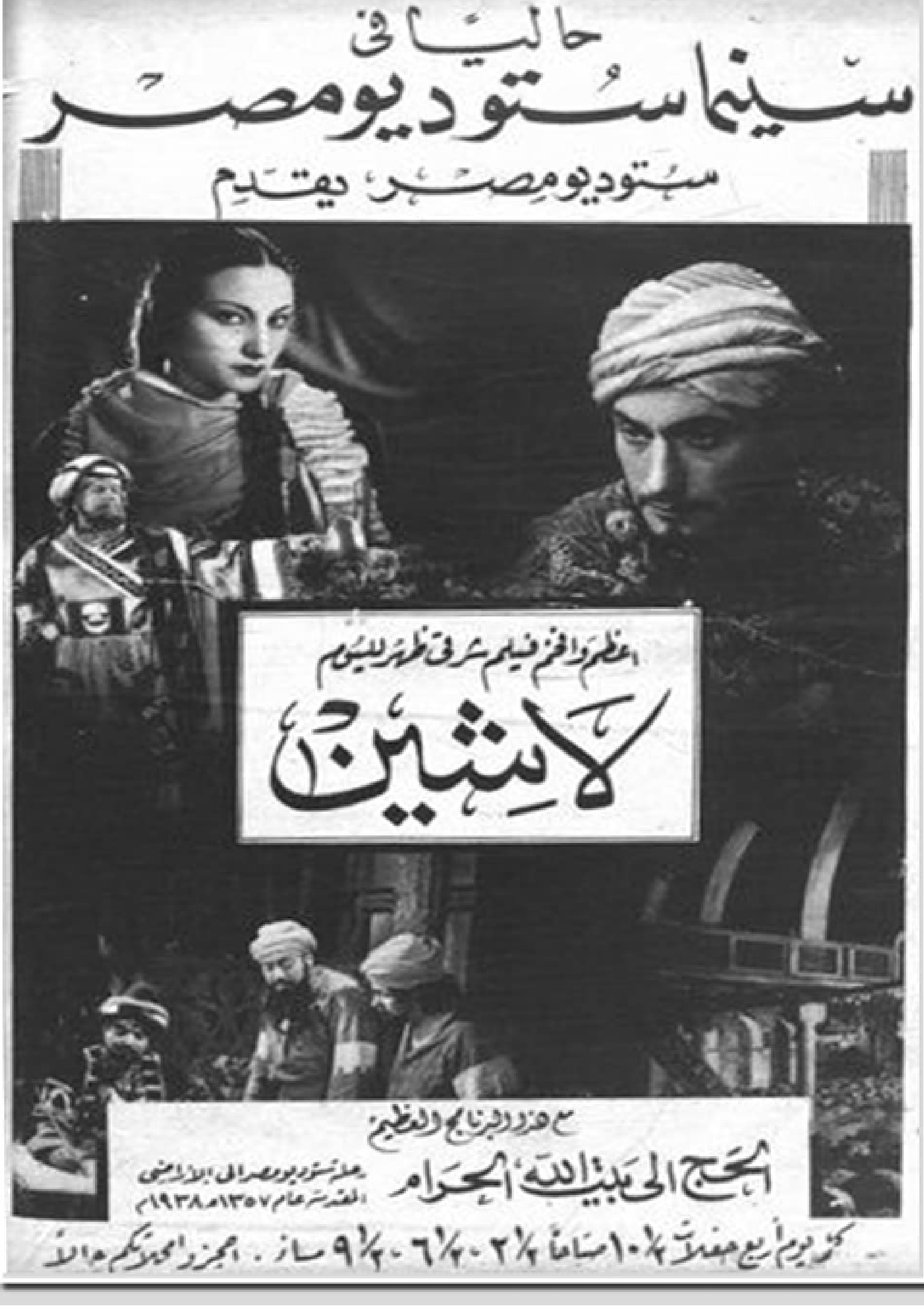
جورج صبحي

مصر

تنحصر دائماً اعتراضات أجهزة الرقابة الفنية في أي بلد- حينما توجد أساساً هذه الأجهزة- في ثلاثة تَابُوهات "مُحرمات" أساسية هى: "الدين، السياسة، الجنس"، وحينما لا توجد هذه الأجهزة في بلد ما، تحل محلها جهات أخرى تتدخل بطريقة غير مُباشرة في منع الأعمال الفنية عامةً، والأفلام السينمائية خاصةً، باعتبار السينما فنا شعبيا في الأساس، حتى في أكثر الدول تقدماً مثل الولايات المُتحدة الأمريكية وعاصمة السينما بها "هوليوود"، ولكن لا يخفى على أحد أن التركيز دائماً ما يأتى على المنع في الدول النامية على أساس أن هذا المنع من أسباب تخلف هذه الدول، فما الوضع إذنً حينما يتم ذلك مع الأفلام في "هوليوود"؟

مع ذلك فهناك عامل مُشترك في أسباب المنع ما بين الذى يحدث فى الدول المُتقدمة أو النامية، وهذا العامل المُشترك هو أن ذلك المنع دائماً ما يندرج تحت التَابُو الثاني وهو "السياسة"، وفى ذلك لا يختلف المنع من دولة مُتقدمة إلى أخرى نامية، وكأنه اتفاق غير مُعلن فيما بينهم، أما إذا ما كان المنع لأسباب تندرج تحت التَابُو الأول أو الثالث "الدين، الجنس"، فغالباً ما يُصَرح بمثل هذه الأفلام، كأنهم يريدون أن يتناحر الشعوب والدول في الاختلافات الدينية بينهم، ويتركون أفلام تعتبر جنسية صريحة تنهش في نفوس وقيم الشعوب وتشوه أجيالا بأكملها، كل هذا ويمنعون أفلاماً أخرى لمُجرد أن بها إسقاطات سياسية أحياناً بسيطة، لأنها ببساطة أيضاً تَمسَهم، و تَضُر بمصالحهم السياسية، أما الجماهير في مُختلف الشعوب فلتذهب إلي الجحيم.

هذا هو الوضع العام في كل دول العالم، وبما أننا جزء من العالم فإن الوضع عِندنا لا يختلف عن هذا، فعلى مَر سنوات من عُمر السينما المصرية كانت هُناك أفلام: إما منعتها الرقابة تماماً، وإما اعترضت على جزء منها أو بعض المشاهد فيها، وتم اقتطاعها، وإما اعترضت عليها كسيناريو أساساً قبل تصويرها،



وهُنا تم تعديل هذا السيناريو من الأصل، وإن كانت النوعية الثالثة هذه هى أقلهم ولكنها حدثت أيضاً، إذن فلنبدأ هذه الرحلة من الماضي إلي الحاضر.

لاشين 1938م:

كانت هذه أول قصة لمنع فيلم في تاريخ السينما المصرية، وهو هذا الفيلم الذى يحكى عن مَلك ضعيف الشخصية مشغول عن رعيته بعلاقاته النسائية، ويترك لرئيس وزراءه شؤون الحُكم، وهو شخص يجمع ما بين الفساد والظلم فيقهر الشعب ويستبد به إلى أن يتحرك قائد الجيش المعروف عنه كفاءته وَوَطَنيته وهو "لاشين" لمحاولة إيقاظ الملك من غفلته وإعلامه بما يحدث، فيتم الزج به في السجن من جهة رئيس الوزراء الذى كشف تحركاته هذه، فيفجر هذا غضب الشعب، ويتمكن في النهاية من إعلام الملك بكل ما يحدث ويكسب أخيراً الملك حُب الشعب له بعد أن يصحح الأخطاء ويعاقب المُجرمين في حق هذا الشعب.

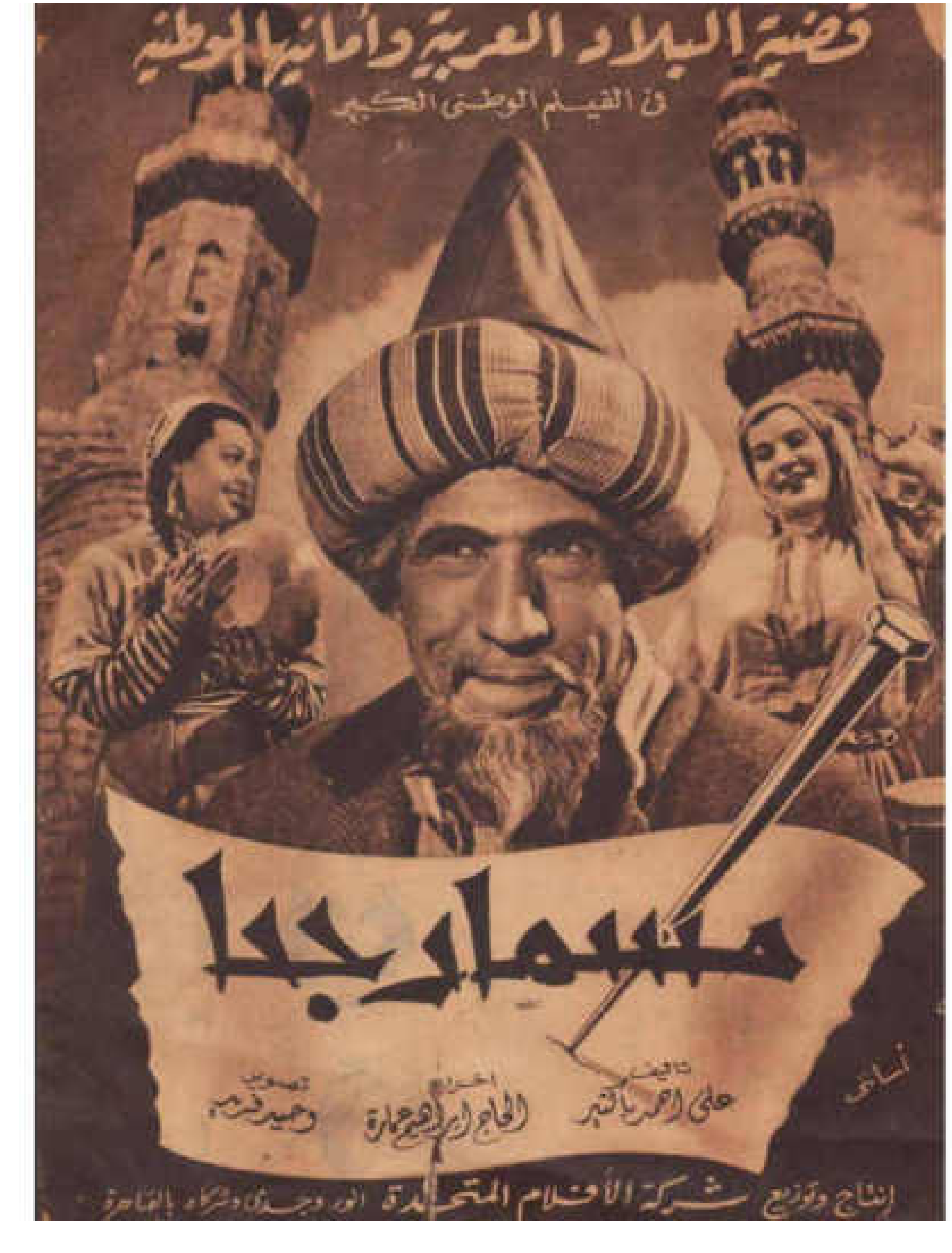
هذا مُلخص الفيلم الذى عُرض وشاهدته جماهير السينما آنذاك، ولكن ما وراء الكواليس كان عكس ذلك، فقد منعت الرقابة حينها عرض الفيلم الذي كان ينتهي بخلع الملك من منصبه، بعد أن تم تداول أخبار وصلت للملك "فاروق" بأن الفيلم يقصده شخصياً، فتم تعديل النهاية لتصبح كما عُرضت.

السوق السوداء 1945م:

هو فيلم كان يطرح ويناقش قضية تخزين السلع وبيعها في السوق المصرية أثناء الحرب العالمية الثانية بأسعار أعلى كثيراً من قيمتها، مما جعل أشخاصاً كثيرين يكونون ثروات طائلة في ذلك الوقت من وراء هذا، وعلى رأسهم الكثير من باشوات الأربعينيات الذى أصبحوا بلُغة ذلك الزمان "أغنياء حرب"، ولكن نفس الباشوات تدخلوا لمنع الفيلم وكان تأثيرهم شديداً للدرجة التى جعلت الرقابة حينها تقوم بقص ولصق الكثير جداً من مشاهد الفيلم إلي الدرجة التى جعلته مُهلهلًا تماماً، فحينما عُرض، ومع أول ليلة عرض صَاح الجماهير بالجملة التاريخية الشهيرة "سيما أَونطة هاتوا فلوسنا"، وهُم لا يدرون الحقيقة التي ظهرت بعدها، بعد أن فات الأوان، وهي أن الفيلم تعرض للذَبح كما يتعرضون هُم أيضاً مادياً في هذا الوقت، ولم يَعلموا أن هذا الفيلم الذي هاجَموه كان أصدق ما تم تقديمه عن مُعاناتهم وقتئذ.

مسمار جحا 1952م:

يحكى عن سلطنة واقعة تحت الاحتلال، ويحكمها ظاهرياً سُلطان ضعيف مغلوب على أمره، وبها إمام ديني يدعو الناس للهداية ومقاومة الفساد السياسي والمُحتل وطرده خارج البلاد، وبالطبع الإسقاط ليس بحاجة إلى توضيح، مما جعل الرقابة تمنعه، وحينها تحرك مُنتجه الفنان "أنور وجدى"، واستخدم الكثير من علاقاته حتى يصل صوته للملك "فاروق" ومحاولة استصدار قرار بعرض الفيلم، وهو ما تم بالفعل وعُرض بتاريخ 23 يونيو من نفس عام إنتاجه، أي قبل شهر واحد من ثورة يوليو 1952م.



الشيخ حسن (ليلة القدر) سابقاً 1952م:
تناولنا هذا الفيلم بكل التفاصيل المُحيطة بقرار منعه ورفعه من دور العرض لثلاثة مرات مُتتالية في مقال سابق في العدد العاشر للمجلة، أكتوبر 2022م.

الله معنا 1955م:
هو فيلم كتبه خصيصاً "إحسان عبد القدوس" مُباشرة بعد قيام ثورة يوليو بهدف أساسي وهو الدعاية لها، وتناول الفيلم قضية الأسلحة الفاسدة في حرب فلسطين 1948م، وكيف كانت هى الشرارة الأولى لقيام الثورة، ولكن مع كل ذلك حينما عُرض على الرقابة قامت بمنعه، ولم يُسمح بعرضه إلا بقرار مُباشر من الرئيس "جمال عبد الناصر" عام 1955م، بعد أن طلب حذف دور اللواء "محمد نجيب" من الفيلم، وقام بدوره المُمثل الكبير "زكى طُليمات".

المُتمردون 1968م:
فيلم يتكلم بالرمز حول الفساد الإداري في مصحة، والقرارات الإدارية الخاطئة من بعض الفاسدين داخلها والتي تُفرق بين عنابر علاج المرضى الفقراء وعنابر الأغنياء، وكيف أن فساد الإدارة أدى إلى مشاكل تتفاقم لتصبح جرائم وكوارث لا بد من تصحيحها، وتم إنتاجه عام 1966م، وكان جاهزاً للعرض فى ذلك التاريخ، إلا أن الرقابة منعته، ولم يتم الإفراج عنه إلا بقرار مُباشر أيضاً من الرئيس "جمال عبد الناصر" بعد أن أطاح بقيادات كثيرة بعد النكسة أتهمها بالسبب في حدوثها، وعُرض عام 1968م، ويقول الكثيرون: إن هذا الفيلم وغيره من الأفلام القليلة التى قُدمت بصعوبة بالغة في هذه السنوات، لو أنه تم الالتفات إليها وقراءتها جيداً من قِبل المسؤولين حينها بدلاً من منعها فقط، لمنعت هى قراراتهم التي أدت للنكسة.

شيء من الخوف 1969م:
أكثر فيلم فى تاريخ السينما المصرية يعرف الجميع سبب منعه، وهو أن أحد المُقربين للسُلطة آنذاك قد أخبر الرئيس "جمال عبد الناصر" وقال له: إنهم يقصدونه هو شخصيا بشخصية "عتريس" في الفيلم، وبأن شخصية "فُؤَادة" هي مصر، وبأن "جواز عتريس من فُؤَادة باطل"، فطلب مُشاهدة الفيلم وبعدها مُباشرة صرح بعرضه ثقة منه بأنه ليس "عتريس" كبير "الدَهَاشنَة" بالفيلم، وقال بالنص: "لو إحنا الحرامية، وأنا عتريس يبقى ما نِستاَهِلش نقعد في الحُكم".

زائر الفجر 1973م:
هنا نأتي إلى أول مأساة حقيقية حدثت في تاريخ منع الأفلام وهي في هذا الفيلم شديد التفرد، الذى تَحمل كل تبعاتها مُخرجه الذى كان يتنبأ له الجميع بمُستقبل سينمائي عظيم بسبب موهبته الإخراجية الجبارة والتي ظهرت من أولى مشاهد هذا الفيلم، والذى شارك أيضاً في كتابته، وهو الفيلم الرابع والأنضج في تاريخه السينمائي القصير جداً، حيث بدأت فصول المأساة بقرار منع عرض الفيلم إنتاج عام 1972م بسبب محتواه السياسي المُلتهب في فترة شديدة الحساسية السياسية قبيل نصر أكتوبر 1973م بعام، وذلك بعد أن كان قد تم نزوله والموافقة عليه بالفعل، تم رفعه بعدها بأيام من عرضه الذى لاقى نجاحاً باهراً بسبب التفاعل الشديد من الجمهور والنقاد لمحتواه المُحاكى جداً لما يحدث وقتها وبكل جرأة، حيث يتناول الفيلم بأسلوب سينمائي رفيع وسابق لعصره



أسباب حدوث نكسة 1967م، ويُفندها بالتفصيل من خلال قصة جريئة جداً لصحفية يسارية مُعارضة يتم قتلها، حيث يبدأ الفيلم باكتشاف الشرطة لجريمة القتل وإبلاغ النيابة، وأثناء رحلة النيابة في التحقيق وكشف مُلابسات الحادث تتكشف حقيقة وأسباب نكسة يونيو بالتَوازى أمام المُحقق الشاب وكيل النيابة، لتتضح له جلياً في نهاية التحقيق ونهاية الفيلم أيضاً الأسباب الحقيقية وراء النكسة، ويكتشف بالتوازي أن جريمة القتل كانت جريمة قتل معنوي أدت إلى الوفاة للصحفية الشابة.

حوار الفيلم كان بمثابة السهام المصوبة جيداً والتي أصابت كَبد الحقيقة وراء ما حدث بالبلاد وقتها، والتي أصابت معها صانعه ومُخرجه المُبدع والذى فور تلقيه القرار بمنع فيلمه من العرض ومنعه نهائياً، دخل في حالة اكتئاب حادة تطورت سريعاً جداً ليصبح مُصابا فعلياً بمرض الاكتئاب النفسي الحاد، مما جعله يهمل في صحته، ويدخل في مُعاناة مُدتها عام كامل حتى وصل به الأمر إلى نقله إلي مُستشفى الحُميات وتوفي هناك مُتأثراً بمنع فيلمه إذا ما جاز التعبير في 30 ديسمبر 1973م عن عُمر 34 عاماً.

بعد نصر أكتوبر 1973م تدخل بعض المُثقفين والنقاد الكبار ومعهم بطلة الفيلم ومُنتجته التى كانت قد استدانت لإنتاجه، لإرسال صوتهم جميعاً إلى الرئيس "أنور السادات" لعرض الفيلم بعد أن تغيرت الأحوال، وأخيراً وافقت الرقابة على عرض الفيلم في 3 مارس 1975م، ولكن بعد أن اشترطت حذف 10 مشاهد كاملة من نِيجَاتيف الفيلم، والتي تمثل حُكم الإعدام لهذه المشاهد، حيث فُقدت تماماً لأنها تمت على النيجَاتيف الأصلي للفيلم الذى تملكه مُنتجته الفنانة "ماجدة الخطيب"، وتكون بذلك فُقدت إلى الأبد، وهو ما حدث لأول ولآخر مرة في تاريخ السينما المصرية والرقابة.

لا نمتلك الآن بعد كل هذا إلا النسخة التى تعرضها الفضائيات، وهى نفس النسخة الموجودة على الإنترنت ناقصة 10 مشاهد كاملة، ولكن هذه المشاهد موجودة كَنَص من سيناريو الفيلم على بعض المواقع، أدعوكم جميعاً للبحث عنها وقراءتها وتخيُل كيف نُفذت وصورت بخيال هذا المُخرج المُبدع الراحل "ممدوح شكري"، وذلك بعد مُشاهدة الفيلم بالطبع، أو بالأحرى ما تبقى من الفيلم على مدار ساعتين إلا ربع، ومع كل هذا ستستمتع وتستفيد وتفهم وتفكر ويثرى وجدانك كثيراً، بعدما أصبح الفيلم بمثابة "رحمة ونور" على روح مُخرجه، ويُمكن أن يكون أيضاً والله أعلم "صدقة جارية".

حمام المَلاَطِيلي 1973م:

هو من أوائل الأفلام التي ناقشت المثلية الجنسية بين الرجال، ومنعته الرقابة بسبب المشاهد الجنسية الجريئة والكثيرة، والإيحاءات عن المثلية الجنسية، ولم يعرض بالسينمات بعد المنع إلا في التسعينيات، أي بعد عشرين عاماً من إنتاجه، وما زال ممنوعاً على أغلب الفضائيات إلى الآن.

المُذنبون 1975م:

يتشابه هذا الفيلم مع فيلم "زائر الفجر" في أسلوب تعرية الأسباب الحقيقية للفساد الذى كان وراء وقوع نكسة يونيو



1967م، وهو فيلم جريء جداً في محتواه المليء بالتوازي بالمشاهد الجنسية الجريئة جداً أيضاً، وهو الأمر الذي يختلف فيه هذا الفيلم مع فيلم "زائر الفجر"، حيث فَضل الفيلم الأول التعرية السياسية والاجتماعية للفساد الذي كان سبباً في النكسة، إلا أن الثاني توازى فيه العُري الاجتماعي والسياسي مع مشاهد العري الجسدي والمشاهد الجنسية الجريئة والكثيرة، والتي كانت سبباً في رفعه بعد نزوله أيضاً إلى دور العرض، ومنع عرضه نهائياً، وكانت سابقة أولى من نوعها، وهى أن يتم تحويل الذين أجازوه في جهاز الرقابة إلى المحكمة التأديبية العليا، وإحالة رئيسة جهاز الرقابة آنذاك للمعاش، بل وصدور مجموعة من القوانين المُشددة على رقابة الأفلام، والكثير من اللوائح المُقيدة لعرض الأفلام وقتها.

وراء الشمس 1978م:

يعتبر هذا الفيلم بمثابة وثيقة سينمائية تاريخية شديدة الصدق والشفافية والصراحة لما كان يحدث في مُعتقلات عهد الرئيس "جمال عبد الناصر" تحديداً فى الستينيات، والأخطاء الجسيمة التى تتعدى حجم أنها خطأ، لتصبح جرائم صارخة موجهة للوطن والمواطنين آنذاك، أدت وانتهت وتسببت بشكل مُباشر في هزيمة الجيش المصري في 1967م.

أهمية هذا الفيلم واختلافه في نفس الوقت عن أقرانه، تحديداً سابقه بعامين فيلم "الكرنك" 1975م، ولاحقه بعام فيلم "احنا بتوع الأتوبيس" 1979م، هو أنه لم يركز على مشاهد التعذيب فقط مثل الأول، ولم يُغلف الواقع بقصة رومانسية وكوميديا سوداء كالثاني، بل قدم الواقع كما حدث بصورة عامة شاملة، السياسة والمُعتقل والمسؤولون من جهاز المُخابرات بقيادة رئيسها حينها "صلاح نصر" الذى قام بدوره في الفيلم "صلاح منصور"، ومُدير السجن الحربي الذي قام بتعذيب المُعتقلين وقتها وهو دور لم يُقدم أبداً فى السينما بالشكل الذي قُدم به في هذا الفيلم، وهو شخصية اللواء صاحب التاريخ الأسود والنهاية الدراماتيكية المُلائمة لما فعله في حياته، ألا وهو اللواء "حمزة البَسيوني"، الذي قام بدوره في الفيلم النجم "رشدي ابَاَظه"، وهو أكثر عنصر جعل الرقابة تقوم بمنع العرض العام للفيلم بشكل نهائي في عام إنتاجه 1978م بقرار مُباشر من الرئيس الراحل "أنور السادات"، وكذلك تم منع تداوله بعدها واستمرار منع عرضه نهائياً في عهد الرئيس "حسنى مبارك"، وكان أهم سببين للرقابة والرئاسة في منع هذا الفيلم ما يلى:

أولاً: الذى قام بالتعذيب هو لواء جيش ويرتدي في المشاهد في الفيلم الزي العسكري.

ثانياً: أنه كما ذكرنا سابقاً لم يُغير أي شيء من شكل الأحداث الواقعية كما حدثت طبق الأصل، ولكن بشكل وأسلوب سينمائي، وليس بتدخل في إضافة وحذف وقائع وشخصيات كما حدث في الفيلمين الآخرين المذكورين.

لكن دائماً ما تأتى الرياح بما لا تشتهي السُفن، لنصل إلى عصر الإنترنت والسماوات المفتوحة وعالم القرية

الصغيرة، ليصبح هذا الفيلم موجود بنسخ عديدة وواضحة وكاملة على كل مواقع عرض الأفلام في الإنترنت، وتَعرضه أيضاً الكثير من الفضائيات، ليعرف الجميع حقيقة ما حدث، بالإضافة إلى الإستمتاع والتفكير وإثراء الوجدان بهذا الفيلم الجميل رغم قسوته وحزنه وذكرياته، سواء ذكريات أحداثه، أو ذكريات منعه لأكثر من ثلاثين عاماً.



الغول 1983م:
السبب الوحيد لاعتراض الرقابة على هذا الفيلم هو تشابه حادث اغتيال الرئيس "السادات" قبلها بعامين مع مشهد النهاية بقتل شخصية "فهمى الكاشف" الذي قام بها الفنان الكبير "فريد شوقي" في الفيلم، وتحديداً التشابه، بل التطابق الواضح في المشهدين الحقيقي والسينمائي:
أولاً: كلمة "مش معقول" التي كان يرددها في حادث قتله في هذا المشهد، هى نفس الجملة التي كان يرددها الرئيس "السادات" أثناء إطلاق النار عليه في المنصة.
ثانياً: إلقاء الكراسي من المُحيطين على القاتل لمحاولة إيقافه وعرقلته، وهو ما حدث أيضاً في المنصة من المُحيطين بالرئيس "السادات".
تم تخفيف لقطات المشهد والسماح بنزوله وقتها في دور العرض، لكن إلى الآن توجد بعض القنوات تعرضه كاملاً، وبعضها تعرضه كما عُرض في السينما وقتها.

خمسة باب 1983م:
فيلم تجاري بحت ضعيف المستوى، والسبب الوحيد لمنعه هو مُؤامرة كيدية من إحدى مُنافِسات بطلته في هذا الوقت.

درب الهوى 1983م:
منعته الرقابة لسبب واحد، وهو القوانين المُشددة وقتها على الأفلام، مما جعل تناوله لموضوع بيوت البَغَاء في أربعينيات القرن الماضي شيئا محظور وقتها، وهو أيضاً فيلم تجاري متوسط المستوى.

شوارع من نار 1984م:
نسخة أخرى من فيلم "خمسة باب"،

والمأخوذ بدوره من الأصل الأجنبي فيلم "إيرما الغَانية"، لكنه هُنا باقتِباس وتنفيذ أقرب إلى الأصل، كما كان سبب اعتراض الرقابة أيضا هو تناوله لموضوع بيوت البَغَاء في أربعينيات القرن الماضي، ثم تم السماح به بعد حذف بعض المشاهد.

البريء 1986م:
فنياً تنبأ هذا الفيلم بأحداث الأمن المركزي 1988م وذلك قبلها بعامين كاملين، ورقابياً ذُبح الفيلم بعد أن تم نزوله بالفعل لدور العرض واستمر أسبوعا كاملا، ثم تم رفعه وحذف مشهد النهاية الذى يُطلق فيه "أحمد سبع الليل"، مُجند الأمن المركزي، النار على كل مَن بالمُعسكر من قادة وجنود، ثم يلتقط "الناي" الذي يرمز لبراءته التي انتُهكَت ويبدأ بالعزف بعدما تخلص ممن لَوَثُوا هذه البراءة، ولكن سُرعان ما يفاجئه بريء آخر لم يرَ ما رَآه هو ويقوم بإطلاق النار عليه ليُرديه قتيلاً، ينزف قطرات دمائه لتسقط على الناي "البراءة"، ولتصبح هذه النهاية في نظر المسؤولين وقتها هي الجريمة السينمائية الكبرى التي اكترفها الفيلم، ليحكموا عليه بذبح هذا المشهد من جسده السينمائي، ويظنوا أنه بذلك قد بات فيلما عاديا، ليقوموا بالسماح بعرضه، ويَمر أقل من عامين ويحدث في الواقع ما هو أبشع مما حدث على الشريط السينمائي من دون وجود من يحذفه.

ناجي العلي 1992م:
مذبحة سينمائية أخرى في حياة وأعمال مُخرج الغَلابة "عاطف الطيب"، حيث كان من المُقرر عرضه في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، وتم دعوة الزعيم الفلسطيني الراحل "ياسر عرفات" لحضوره تزامناً مع زيارته لمصر وقتها، إلا أنه وقبل ساعات، وبشكل مُفاجِيء تم وصول تعليمات لإيقاف هذه الاحتفَالية وهذا العرض، وتم منع الفيلم من العرض في مصر والدول العربية، ومُحاربة بطله "نور الشريف" الذى تبنى مشروع الفيلم من البداية إلى النهاية وشارك في إنتاجه، وكان السبب الوحيد لكل هذه الحرب هى أن الفيلم أظهر تواطؤ بعض رجال الأعمال والسياسيين الفلسطينيين مع الإدارة الإسرائيلية، ومصالح البيزنس المُشتركة لديهم، وهو ما كان يجعلهم واقفين أمام عرقلة عملية حل أزمة الشرق الأوسط وفلسطين.

الناجون من النار 1994م:
تعرضه قناة سينمائية سعودية كبيرة لكن الرقابة منعت عرضه سينمائياً وقت إنتاجه رغم أنه فيلم تجاري متوسط المستوى أيضاً، لكن سبب المنع هو أنه تناول في عِز إرهاب التسعينيات وجهة نظر خطيرة رقابياً، وهى أن رجال الشرطة يتحملون المسؤولية مُناصفة مع الإرهابيين فى حدوث العنف وزيادة العمليات الإرهابية آنذاك، ولهذا تم منع عرضه وتداوله وقتها.

لي لي 2001م:
أول فيلم رِوَائِي للمُخرج "مروان حامد" على عكس ما يعتقد الغالبية العظمى من الجماهير بأن أول فيلم له هو "عمارة يعقوبيان" 2006م، والسبب فى ذلك الخلط هو منع هذا الفيلم من العرض السينمائي مع العلم أنه تم عرضه لمرات قليلة على



قنوات التلفزيون المصرية المحلية فقط، وذلك لكونه أساساً من إنتاج الشركة المصرية لمدينة الإنتاج الإعلامي.
الفيلم عن قصة قصيرة للأديب "يوسف إدريس" باسم "أكان لا بد أن تضيئي النور يا لي لي"، وسبب منعه هو أن المسؤولين وقتها اعتبروه يشوه صورة رجال الدين الإسلامي، وتحكى قصته الأساسية شيخ شاب خريج الأزهر ويتم تعيينه كإمام وخطيب مسجد فى حى شعبي فقير، يسقط في شهوة وغواية النظر والتفحص في امرأة شديدة الجمال والإغراء، شرفة مسكنها مُلاصقة لمئذنة المسجد الذى يؤذن فيه للصلاة، فكلما صعد للمئذنة يضعف بالنظر إليها، وهي فكرة بسيطة لكنها شديدة العمق والفلسفة الإنسانية لفكرة السقوط في الغواية عن طريق عدم غض البصر.

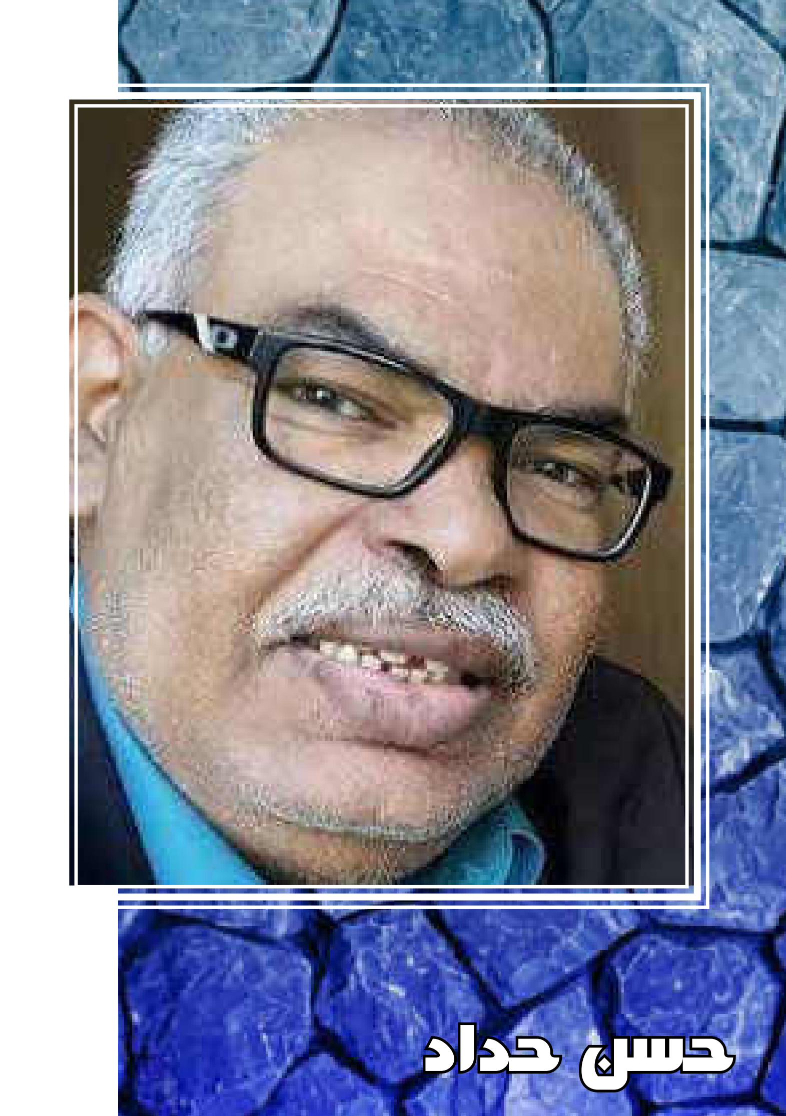
هى فوضى 2007م:

فيلم غير ممنوع من الرقابة ولكن بنسخته المُعدلة والتي عُرضت بدور العرض، أما السيناريو الأصلي للفيلم فكان به اختلافين أساسيين عما هو الآن، هذان الاختلافان غيرا من وجهة نظر وشكل الفيلم كثيراً وهما كَالتالي:
أولا: شخصية أمين الشرطة "حاتم" الذي قام به "خالد صالح" كان في الأصل شخصية سوية، وليس ضحية للظروف والتربية واليتم ومرضه بالهوس الجنسي وهوس العشق كما جاء بالفيلم.
ثانياً: نهاية الفيلم التي رفضتها الرقابة كانت بدلاً من مشهد احتماء "حاتم" بمبنى القسم وزملائه، كانت احتمائه وركوبه لعربة ترحيلات موجودة أمام القسم، ليدخل بها ويغلق على نفسه، فيهجم على العربة من الخارج الثائرون من أبناء الحي، ويقوموا بهزها بعنف حتى تنقلب على جنبها ويخرج منها البنزين، فيرمي أحدهم عود كبريت لتحترق فوراً و"حاتم" داخلها، لتصل الرسالة إليكم، وأعتقد أنكم تستطيعون تخيُل المشهد، لأنه وببساطة كان يتنبأ بما حدث بالضبط في المشاهد الحقيقية لثورة يناير 2011م، وهو بالطبع ما رفضته الرقابة قطعاً، لفيلم هو رغم كل ما حدث فيه من تغيير وجهة نظره ورؤيته، إلا أنه ما زال وثيقة سينمائية خالدة لهذه السنوات العصيبة من عُمر الوطن، كما أنه في وقتها كان بمثابة ثورة سينمائية في شكل فيلم.

سرى للغاية 2016م:

يتناول السنوات مُنذ قيام ثورة يناير 2011م إلى ثورة يونيو 2013م، وهو حبيس العلب مُنذ سنة إنتاجه وانتهائه 2016م، ولا أحد يعرف الأسباب!
هكذا يظهر لنا أن غالبية الأفلام الممنوعة من العرض تندرج تحت التَابُو "المُحرم" الثاني وهو "السياسة"، والقليل جداً منها تحت التَابُوهات "المُحرمات" الأخرى "الدين، الجنس"، كما يظهر لنا أننا لسنا في عصر الممنوعات، وأن ما يُمنع اليوم يُعرف وتشيع معرفته غداً، ويكون اليوم وغداً هو حديث الناس والجماهير مصداقاً للمقولة المأثورة "الممنوع مرغوب".
أفلام تأخذ ختم الرقابة تحت شعار "ممنوع من العرض"، لكنها رغم ذلك أصبحت في كثير من الأحيان من أهم ما نمتلكه من تراث سينمائي حقيقي ونفتخر به، رغم أن لافتة "ممنوع من العرض" هي لافتة قتل الإبداع.

السينما المصرية ورقابة المنع من العرض!



حسن حداد

البحرين

قانون المنع لا يصلح في زمن العروض الإليكترونية:

لا يخفى على الجميع، بأن التراث السينمائي المصري زاخر بالعديد من الأفلام التي صُنفت على أساس أنها تحمل مشاهد ولقطات جنسية أو رومانسية خادشة، أو توجهات سياسية مُعارضة؛ ما تسبب في منعها من العرض العام في دور السينما، سواء بقرار من جهاز الرقابة على المُصنفات الفنية أو من جهات حكومية أخرى.

كما أن الصراع الحقيقي للرقابة مع السينما في مصر، كان في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، حيث تم منع مجموعة من الأفلام المُهمة، مثل: "العصفور"، و"زائر الفجر"، و"الكرنك" وغيرها. لذا سيكون التركيز في هذا المقال على هذه الفترة الصعبة بالنسبة للسينما والفن بشكل عام.

زائر الفجر

إنتاج عام 1972م

بطاقة الفيلم

تمثيل: ماجدة الخطيب، عزت العلايلي، شكري سرحان، يوسف شعبان، تحية كاريوكا، زيزي مُصطفى. إخراج: ممدوح شكري. قصة وسيناريو وحوار: رفيق الصبان، وممدوح شكري. تصوير: رمسيس مرزوق. ديكور: نهاد بهجت. مُوسيقى: إبراهيم حجاج. مُونتاج: أحمد متولي. إنتاج: أفلام ماجدة الخطيب.

"زائر الفجر" هو فيلم سياسي مصري، تم إنتاجه في عام 1972م، وهو من الأفلام التي منعتها الجهات السيادية أثناء فترة حُكم الرئيس الراحل محمد أنور السادات، وتم منعه من العرض بعد أول عرض خاص له، بسبب احتوائه على بعض المشاهد التي تتهجم على النظام في ذلك الوقت، وكانت الرقابة تعيش


فيلم زائر الفجر

حالة من التذبذب بسبب الوضع السياسي والاقتصادي أثناء تلك الفترة من عصر السادات. وقد وقع "زائر الفجر" ضحية حذف عدد من مشاهده، تلك التي تحتوي على صور من الفساد الإداري أو الأداء البوليسي للدولة في فترة ما قبل النكسة.
تبدأ أحداث الفيلم عندما تستقبل شرطة النجدة بلاغًا بمقتل صحفية يسارية بشقتها، ثم ينتقل وكيل النيابة إلى مسرح الحادث ويحاول التوصل للقاتل، ويأتي تقرير الطبيب الشرعي بأن الوفاة طبيعية نتيجة مرض الصحفية بالقلب، وبالبحث حول مُلابسات وفاتها تتسع دائرة الجريمة من كونها وفاة طبيعية إلى جريمة قتل معنوية في المقام الأول نتيجة للفساد الاجتماعي والقمع السياسي ومُلاحقة المُعارضين وتصفيتهم إما جسديا أو معنويا.
تسبب فيلم "زائر الفجر" في وفاة مُخرجه، حيث أن الفيلم أُنتج عام 1972م من القرن الماضي وعُرض عام 1975م، ليس بسبب فشله تجاريًا عندما عُرض بعد 3 سنوات من إنتاجه. فقد أصيب مُخرجه ممدوح شكري بالاكتئاب لفترة، مما جعله يهمل في صحته فأصيب بمرض حاد "ذبحة صدرية" نُقل على أثرها إلى مُستشفى الحميات بالعباسية، حيث توفى قبل أن يشهد التصريح بعرض فيلمه ولو مبتورا.
الفيلم أنتجته الفنانة ماجدة الخطيب، التي ضحت بكل ما تملكه من أموال من أجل إنتاج هذا الفيلم الذي يدخل ضمن قائمة المئة فيلم في تاريخ السينما المصرية.

العصفور

إنتاج عام 1974م

بطاقة الفيلم

تمثيل: محمود المليجي، مُحسنة توفيق، علي الشريف، سيف عبد الرحمن، حبيبة (جلاديس)، صلاح قابيل. رؤية سينمائية وإخراج: يوسف شاهين. قصة وسيناريو وحوار: لطفي الخولي. تصوير: مُصطفى إمام. ديكور: نهاد بهجت. مُوسيقى: علي إسماعيل. مُونتاج: رشيدة عبدالسلام. إنتاج: الأونسك/ الجزائر (يوسف شاهين/ أحمد راشدي).

يُعد فيلم "العصفور" من ضمن أفضل مئة فيلم مصرى فى القرن العشرين، وقد عبر فيه المُخرج "يوسف شاهين" عن صدمة نكسة يونيو 1967م، ورغبة الشعب في تحرير أرضه بالقوة، ومنعته الرقابة لأنه يهاجم ثورة يوليو/ تموز 1952م ونظامها ورموزها بشكل مُباشر، وقررت أن الفيلم لا يصلح للعرض العام في ظل ظروف البلاد السياسية الداخلية والخارجية المُتخبطة، ثم سُمح بعرض الفيلم عقب "نصر أكتوبر" في أغسطس 1974م.
تدور القصة حول هزيمة 5 يونيو 1967م وأسبابها الداخلية، وتبدأ قبل وقوع الهزيمة، حيث يجرى الصحفي "يوسف" تحقيقا صحفيا يتعلق بسرقات تقع فى القطاع العام، من خلال مصنع لم يكتمل بنائه فى قرية بالصعيد، ويكتشف أن اللصوص من المسؤولين، فى وقت تكد فيه "بهية" الخياطة المُقيمة فى حي الحسين لتوفير معيشة طيبة لابنتها الطالبة الجامعية، وتؤجر غرفا سكنية لأشخاص ينتمون

لشرائح مُختلفة من الشعب المصري، وتقع حرب 5 يونيو، ويلتف الجميع حول أجهزة الراديو ليستمعوا إلى البيانات الكاذبة عن إسقاط طائرات العدو، حتى يظهر عبد الناصر فى 9 يونيو على شاشات التليفزيون، ويعلن التنحى لتنطلق بهية ومن خلفها الجماهير في الشوارع هاتفين: "لا حنحارب.. حنحارب" فى الوقت ذاته ينطلق العصفور من قفصه الحديدى.

تقدم "يوسف شاهين" بالسيناريو إلى مُؤسسة السينما المصرية لإنتاجه، فطلبت الاجتماع به لمُناقشته، وأوقعته فى امتحان واستجوابات عسيرة ضاق ذرعا بها انتهت بعدم الاتفاق، وكان ذلك فى نهاية سنة 1971م وبداية 1972م، قرر شاهين إنتاج الفيلم بنفسه بالاشتراك مع مُؤسسة السينما الجزائرية، وبدأ التصوير فى يونيو 1972م.

انتهى "شاهين" من تصوير الفيلم فى سبتمبر 1972م، وجهز نسخة عرض مُدتها 95 دقيقة ليتقدم بها إلى المُصنفات الفنية، التى سجلت مُلاحظات فى تقريرها، تدور حول أن الفيلم يركز على مساوئ الجبهة الداخلية، وسرقة القطاع العام بمُشاركة مسؤولين سياسيين وفى جهاز الشرطة، وبناء عليه تقرر منع عرضه نهائيا، فطار شاهين إلى الجزائر حيث يوجد النيجاتيف الأصلى للفيلم، وأعاد طبعه مرة أخرى وتم عرضه في الجزائر ليحقق نجاحا كبيرا، وفي مايو 1973م تم عرضه بمهرجان كان فى الدورة 26 مُمثلا عن الجزائر، وحاز على إعجاب النقاد، ثم عرضه مهرجان "بيت مري" في لبنان، فأثار جدلا واسعا في الصحافة اللبنانية، وأصدر المُشاركون في المهرجان بيانا يطالب بعرضه لكونه أحد أهم الأفلام في السينما العربية.

مُنع الفيلم لثلاث سنوات، وكان المُبرر حينها الحفاظ على الجبهة الداخلية ومنع إحباط المواطنين، فيما شنت الصحافة الحكومية هجوماً عنيفاً على شاهين واتهمته بالحصول على تمويل أجنبي للنيل من القيادة، والحديث عن الفساد الداخلي بما يخدم العدو، وبرزت عبارة "اللصوص الشرعيين" التي يقولها أحد شخصيات الفيلم لزميله في الجامعة.

وبعد حرب 1973م، عادت قضية الفيلم إلى السطح وبدأت حملة صحفية تطالب بعرضه فى مصر، وبالفعل تقدم "شاهين" إلى الرقابة مرة أخرى، ووافق وزير الثقافة يوسف السباعي، وتم العرض الأول يوم 26 أغسطس 1974م بدار سينما رمسيس ليظل خمسة أسابيع فقط، مُحققا إيرادا لا يتعدى خمسة آلاف جنيه، ووضع شاهين "تيترا" في بداية عناوين الفيلم يقول: "إن العصفور لم يكن يستطيع أن ينطلق، لولا الانطلاقة الكبيرة للإنسان المصري في يوم 6 أكتوبر العظيم".

حمام الملاطيلي

إنتاج عام 1973م

بطاقة الفيلم

تمثيل: شمس البارودي، محمد العربي، يوسف شعبان، فايز حلاوة، إبراهيم عبد الرازق، نعمت مُختار. قصة: إسماعيل ولي الدين. سيناريو: محسن زايد، وصلاح أبو سيف. حوار: مُحسن زايد. تصوير: إبراهيم شامات، عبد المنعم بهنسي. مُوسيقى: جمال سلامة. مُونتاج: مُحي عبد الجواد. إنتاج: صلاح أبو سيف.

عُرض فيلم "حمام الملاطيلي" بتاريخ 2 يوليو 1973م بالعاصمة العراقية بغداد وحقق إقبالا كبيرا، إلا أنه حينما عاد الفيلم إلى مصر رفضت الرقابة عرضه، بل قامت بحذف ثلثي أحداث الفيلم ورغم ذلك لم توافق الرقابة على العرض، بحجة تضمينه أيضا مشاهد جنسية مُخلة وترويجه لفكرة المثلية، تشكلت لجنة لمُناقشة الفيلم وتوصلت إلى حذف مشاهد أخرى وافق عليها المُخرج صلاح أبو سيف وحتى الآن لم يُعرض الفيلم في التليفزيون.

تم عرض الفيلم في السينما في فترة التسعينيات بعد أن حذفت منه الرقابة مشاهد كثيرة، وتُعد قصة الفيلم من أوائل الروايات التي ناقش فيها السيناريست مُحسن زايد، حياة مثليي الجنس عن قُرب مُتمثلة في شخصية الرسام الذى يجسد دوره الفنان يوسف شعبان، واحتوى الفيلم على مشاهد عارية داخل الحمام الشعبي، وبعض القبلات الساخنة والإيماءات التي تعبر عن إعجاب الرجال بالرجال.

الجنس قضية اجتماعية مُهمة في عالمنا المُعاصر، والجنس في فيلم "حمام الملاطيلي" عبارة عن إسقاطات على الفساد الأخلاقي والسياسي والإداري الذي عالجها أبو سيف بواقعية وصدق حقيقيين، حيث عرض شرائح تمثل المُجتمع المصري بعد هزيمة 1967م. كما أراد من خلال فيلمه هذا، أن يقول: بأن الهزيمة لم تأتِ من خارج المُجتمع المصري وإنما من داخله، من ذلك الفساد والتسوس الذي كان ينخر في نفوس الناس.

يبدأ الفيلم بمُقدمة مُدتها ثلاث دقائق، هي عبارة عن شريط تسجيلي عن الحياة في القاهرة. تطوف الكاميرا شوارع القاهرة لنشاهد المباني الشاهقة المُخصصة لإدارة الإنتاج، والتي تضم رجالاً ونساءً لا يعملون. ونُلاحظ تلك الأوامر الكثيرة المُنتشرة في كل مكان والتي زادت على الحد الطبيعي، ولم يعد ينفذها أحد، تلك الأوامر المُتمثلة في لافتات الممنوعات. حتى أننا نلاحظها في تماثيل الميادين، حيث تجد أغلبها لأشخاص يشيرون بأصابعهم بصيغة الأمر. وفي هذا الشريط التسجيلي وفق أبو سيف بحركة كاميرته الموفقة ولقطاته السريعة والمُتلاحقة للقطات الزوم والبان والترافلنج.

كذلك قدم لنا أبو سيف الانحراف الجنسي، ليعبر عن ضعف الإنسان الذي يلجأ إلى الجنس والمُخدرات والشذوذ. ومثلما طرح أبو سيف في فيلمه "القضية 68" على أن الهزيمة هي مسؤولية النظام السياسي الفاسد، فهو في هذا الفيلم يرجع الهزيمة إلى فساد المُجتمع أيضاً. فالشاب أحمد حائر بين الروتين والمُجتمع الجامد، بين الفضيلة والرذيلة، بين الشرف والخيانة. ويرى في الانحراف وسيلة لنسيان همومه. يلتقي أحمد في البداية بنعيمة، التي هربت من أهلها في الريف وجاءت إلى القاهرة لتعمل، إلا أن الفقر جنى عليها فباعت جسدها لمن يدفع الثمن. ومن خلال هذه الشخصية يعرض لنا أبو سيف شريحة مُهمة في المُجتمع المصري، تعيش على بيع جسدها في مُقابل لقمة العيش، وقد



فيلم العصفور

قدم هذه الشريحة بصدق وبجرأة حادة. ثم يذهب أحمد إلى الحمام الشعبي- وهو صورة مُصغرة للمُجتمع- للسكن هناك. ويشاهد في الحمام الشعبي عالماً آخراً بشخصياته المُختلفة. يستقبله المعلم صاحب الحمام ابن البلد الأصيل والطيب، ويتعرف على رءوف بيه الإنسان المريض جنسياً والذي ظلمته أسرته والمُجتمع على السواء ولم يجد من ينقذه من محنته، ويتردد على الحمام عله يجد من يشبع رغباته الجنسية المثلية. وكذلك يشاهد الشيخ الراوي الذي نفهم من رواياته وأحاديثه إسقاطات فلسفية وسياسية نقدية للمُجتمع، خصوصاً في قوله: اصحي يا مصر، شدي الهمة وعدي يا مصر، التاريخ ما بيستناش حد". كما أن أبو سيف في هذا الفيلم قد عرض لنا ظاهرة التسيب في مكاتب القطاع العام، من خلال الموظفين المشغولين بحل الكلمات المُتقاطعة وقراءة الجرائد وغيرها من أمور تعطلهم عن القيام بتخليص المُعاملات للجمهور.

الكرنك

إنتاج عام 1975م

بطاقة الفيلم

تمثيل: سعاد حسني، نور الشريف، كمال الشناوي، محمد صبحي، شويكار، أحمد بدير، عماد حمدي، يونس شلبي. سيناريو وحوار: ممدوح الليثي. قصة: نجيب محفوظ. تصوير: مُحسن نصر. مناظر: ماهر عبد النور. مُوسيقى: جمال سلامة. مُونتاج: سعيد الشيخ. إنتاج: ممدوح الليثي.

فيلم "الكرنك" 1975م جاء ليؤسس مع أفلام "على من نطلق الرصاص، والعصفور، وزائر الفجر" ما يسمى بالسينما السياسية. ولو كان فيلم "الكرنك" هو أكثرها جرأة، وذلك باستعراضه بشكل واضح وصريح جداً للنظام السياسي في استخدامه لكل أدوات القهر والتنكيل، ضد كل من يخالفه في الفكر والرأي السياسي، أو حتى ضد اثنين مُتحابين ليدمرهما لدرجة التخريب، ويفسد العلاقات الإنسانية الجميلة فيما بينهما.

لا يخفى على الجميع أن فيلم "الكرنك" قد صحبته ضجة كبيرة في الوسط الفني والصحافة، وحتى على المستوى الجماهيري، وذلك لأن الجميع اعتبره تأريخاً لفترة سياسية، تعتبر من أهم فترات التاريخ السياسي المصري- هي الفترة التي امتدت مُنذ الهزيمة في 1967م، وحتى حرب أكتوبر 1973م، مروراً بحركة التصحيح في 15 مايو 1971م- واعتبره البعض تشويهاً لثورة يوليو 1952م وقائدها عبد الناصر، بل هجوماً على مراكز القوى في تلك الفترة، وتملقاً لحركة التصحيح التي قادها الرئيس السادات.

إلا أن بدرخان يدافع عن فيلمه هذا، فيقول: "...توقيت عرض الفيلم بعد وفاة عبد الناصر هو الذي أعطى انطباعا بأن المقصود منه مُهاجمة المرحلة الناصرية، وهذا غير صحيح. فالمقصود من الفيلم كشف بعض المُمارسات التي كانت تصدر من بعض الأشخاص المُتسترين برداء النظام، والتي استهدفت كرامة الإنسان وتحطيم معنوياته. وهذه المُمارسات موجودة في أي نظام وفي كل زمان...).(4)

بدأت فكرة "الكرنك" عند بدرخان، بعد قراءته للقصة التي كتبها نجيب محفوظ ونشرتها الصحافة. بعدها قرأ بأن الكاتب



ممدوح الليثي قد اشترى القصة وسينتجها سينمائياً. فما كان من بدرخان إلا أن اتصل بالليثي وقال له: "...أنا نفسي أخرج الكرنك، ومن غير فلوس أبداً!...".(8) وهذا بالطبع دليل على اقتناع بدرخان بالقصة وأهميتها. وبهذا يكون بدرخان قد خطى خطوة في طريق السينما السياسية.

يبدأ فيلم "الكرنك" وينتهي بحرب أكتوبر، وهو إقحام مُفتعل- إن كان من الناحية الدرامية أو حتى الفكرية- ولا يعني هذا سوى الاستغلال التجاري والتملق. فمن المُلاحظ بأن السينما المصرية في تلك المرحلة قد اتخذت من حرب أكتوبر ديكوراً جديداً للأفلام التجارية، مثلما كانت السينما في الخمسينيات والستينيات تتملق ثورة يوليو، وذلك بأن تجعل من الثورة نهاية سعيدة للفيلم. وربما كان هذا إرضاءً للنظام الحاكم وللرقابة، مما يعطي للفيلم امتيازات كثيرة أهمها الحصول على أولوية العرض. أما بالنسبة لفيلم "الكرنك" فمن هذه البداية والنهاية نستنتج بأنه يقول: بأن غياب الحرية والقانون وسيطرة الإرهاب والقمع يؤدي إلى الهزيمة، وعودة الحرية وسيادة القانون يؤدي إلى النصر. وهذا بحد ذاته قد أوقع الفيلم في خطأ فكري كبير ورؤية ساذجة، على حساب الرؤية الموضوعية للواقع والتاريخ. فالحديث عن الهزائم والانتصارات لا يكون هكذا.

نتابع الفيلم ما بين البداية والنهاية. فمن خلال "فلاش باك" يستمر طوال الفيلم، نشاهد ثلاث شخصيات، إسماعيل الشيخ "نور الشريف"، وزينب دياب "سعاد حسني"، وحلمي حمادة "محمد صبحي"، وهم زملاء في كلية الطب، ثلاثة من أبناء الشعب الكادحين، ينتمون إلى جيل الثورة ويؤمنون بها. إسماعيل وزينب تربطهما علاقة حب قوية صادقة، ويعيشان في وضع معيشي بسيط يجعلهما يدافعان عن الثورة وإنجازاتها التي استفادا منها كثيراً، مثل مجانية التعليم وغيرها. إلا أنه يتم اعتقالهما لمُجرد أنهما قالا رأياً صريحاً وواقعياً في توزيع القماش- الذي يكتبون عليه الشعارات السياسية- على الفلاحين الذين لا يعرفون القراءة، حيث أن هذا أنفع لهم. ويقف الثلاثة أمام خالد صفوان "كمال الشناوي" مُدير المُخابرات، مرة بتهمة الانتماء إلى الإخوان المُسلمين، ومرة بتهمة الانتماء للشيوعيين. وتكون نتيجة تجربتهم في المُعتقل سيطرة الخوف واليأس والإنهاك على إسماعيل وزينب، وفقدانهما للقدرة على الفعل والتفكير، وذلك نتيجة تعرضهم للتعذيب النفسي والجسدي. فزينب تفقد عذريتها في المُعتقل، وإسماعيل بمحاولته منع حدوث ذلك يعترف على نفسه وعلى زميله حلمي بأشياء مُلفقة. أما حلمي فيتحول إلى العمل السياسي السري باعتباره واعياً للتناقضات المُحيطة به، نتيجة لما عاناه داخل المُعتقل وفتح عينيه على أشياء كانت غائبة عنه، وبالتالي يقتل هناك أثناء اعتقاله الثالث تحت أيدي زبانية خالد صفوان. وبذلك يصبح الزملاء الثلاثة ضحية لمُمارسات مُتسترة برداء النظام، استهدفت كرامة الإنسان فيهم، وأفسدت العلاقات الإنسانية فيما بينهم.

من خلال الفلاش باك الطويل هذا، يقدم بدرخان فيلماً مُتميزاً وكبيراً يعتبر علامة بارزة في مسيرة السينما المصرية لولا



أنه قد احتوى على مُغالطات تاريخية، قد أضرت بالفيلم كثيراً، كانت الرقابة ونظام الحُكم آنذاك ورائها، وذلك لتعزيز ذلك الحُكم وحركته التصحيحية تلك. وقد أعلن بدرخان ذلك فعلاً، ولكن بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ، حين يقول: "...نهاية الفيلم جاءت مُختلفة تماماً، وهي إعلان 15 مايو، ومُحاكمة المسؤولين عن التعذيب.. و.. وما حدث أنه قيل لي بعد الانتهاء من إعداد الفيلم، أن رئاسة الجمهورية، تريد رؤية الفيلم، أبلغني بذلك الأستاذ ممدوح الليثي، وبلغه أنه إذا لم يتضمن الفيلم ثورة 15 مايو، فقد يُمنع من العرض، لأنه يهاجم الثورة وعبد الناصر! وقلت: أن الكرنك لا يهاجم الثورة أو عبدالناصر، ولكنه يفضح جزئية ويدينها، وهي التعذيب. فقيل لنا: نخشى أن يتم رفض الفيلم، ومن الأفضل أن ينتهي الفيلم بإعلان ثورة 15 مايو على أنها تصحيح للأوضاع الخاطئة، قلت: إن هذا خطأ تاريخي، وأننا بهذا المنطق، نزوّر التاريخ، لأن الحقيقة الواضحة، أن قرار الإفراج عن المُعتقلين كان عبد الناصر قد وقع عليه بالفعل!".(8)

بهذا يكون بدرخان قد برأ نفسه من تُهمة تملق النظام، حيث أعلن بأن رئاسة الجمهورية قد تدخلت مُباشرة في الفيلم، ليظهر بهذه الصورة. ولكن رغم هذه المُغالطات التاريخية والسياسية في "الكرنك"، إلا أن بدرخان في فيلمه هذا كان يحدثنا عن الثورة والإرهاب حديثاً صريحاً وجاداً وواقعياً، استطاع من خلاله إدانة الإرهاب والقمع بجميع أشكاله في أي زمان ومكان.

يبقى أن نقف وقفة تأملية لما قدمه المُخرج علي بدرخان من لمحات إبداعية ومُميزات فنية، جعلت من الفيلم علامة بارزة ومُهمة، بغض النظر عن موضوعه الجريء والصريح.

بالإضافة لتميز بدرخان في اختياره الدقيق لموضوعاته، فهو أيضاً شديد الحرص على اختيار فريق العمل الفني، الذي سيعمل معه، وذلك لإدراكه الواعي بأن الفيلم في النهاية هو مُحصلة لتناسق الخبرات الفنية التي تعمل معه. وهذا ما يفسر حصول أغلب أفلامه على الجوائز.

ففي "الكرنك" يوفق بدرخان في اختيار مُمثليه إلى حد كبير، فسعاد حسني، ونور الشريف، وكمال الشناوي كانوا في قمة أدائهم، بل وتعتبر أدوارهم في هذا الفيلم من بين أهم أدوارهم على مدى تاريخهم الفني بأكمله. أما بقية العناصر الفنية الأخرى، من تصوير ومُونتاج ومُوسيقى وغيرها، فهي لم تتجاوز الدور الوظيفي إلى الدور التعبيري، إلا في مشاهد قليلة. وذلك لاعتماد الفيلم - بشكل واضح - على الحوار الكثيف والساخن والمُتدفق، والذي ساهم إلى حد كبير في الإضعاف من لغة الصورة السينمائية ووظيفتها التعبيرية. فمثلاً نجد بدرخان ينجح في استخدام الإضاءة والمُونتاج في مشاهد، مثل مشهد الاعتقال الأول للثلاثة، وكان للإضاءة دوراً مُهما في خلق الجو المُناسب لزوار الفجر في البيوت والحارة. كما أنه يثبت مقدرته على شحن المُتفرج بالغضب وإدانة القهر والإرهاب، وذلك من خلال مشهد قوي وغير مُباشر لإسماعيل وزينب وهما يتمشيان في الشوارع ليلاً، وقد تحتم عليهما التبليغ عن صديقهما حلمي وعن الاجتماع السري الذي عقد في منزله. ثم المشهد الذي يليه في بيت زميلهما الفنان، ذلك المشهد الذي تستسلم فيه زينب لحبيبها في الفراش، ليكتشف المأساة في تضحيته داخل المُعتقل، ويصدم بتلك الخدعة الكبرى.



هنا ينجح بدرخان في تجسيد كل تلك الأحاسيس والمشاعر، بمُساعدة الإضاءة الدرامية المُعبرة والمُونتاج الخلاق، بالإضافة لاستغلاله لإمكانيات الديكور. أما المُونتير سعيد الشيخ، فيوفق إلى حد كبير في ضبط التصاعد الدرامي في اللقطات بين وجه زينب وبين ورقة مُلقاة في الشارع تتقاذفها السيارات المُسرعة عند محاولة انتحارها. وفي نفس الوقت لم يحقق الشيخ نفس المستوى الفني في مشهد مقتل حلمي، حيث فشل في تحقيق التقطيع المُناسب واستخدام الأحجام المُناسبة للقطات، مما أدى إلى هبوط مستوى هذا المشهد.

أما من ناحية الكتابة الدرامية "السيناريو" فنُلاحظ مدى إلحاح النظرة التجارية لدى ممدوح الليثي وعلي بدرخان، أو حتى نية التخفيف من مأساوية الأحداث، والتي دفعتهما لحشر مواقف وأحداث بقصد الإضحاك والتقليل من صدمة المُتفرج، مُتجاهلين بأن ذلك قد يهدد باختلال البناء الدرامي في فيلم يناقش الثورة والإرهاب. ومنها- على سبيل المثال- التصوير المُبالغ فيه لشخصية الشاعر المُتشنج في المقهى والمُعتقل، حتى ولو كان المقصود تبيان بأنه شاعر مُفتعل أصلاً، فتصوير الافتعال لا يعني الافتعال.

هذا بالطبع لا ينفي أن السيناريو قد اهتم بشكل خاص باستعراض التفاصيل الدقيقة في تجسيد أدوات وطرق التعذيب، من جلد وصلب وتعذيب بالكهرباء، حتى يصل الامتهان الإنساني ذروته في مشهد اغتصاب زينب، وهو مشهد قوي ومُؤثر ومُتقن، يحقق فيه بدرخان مستوى جيد في الإخراج.

يظل هذا الفيلم واحداً من بين الأفلام المُهمة والجادة، وذلك لتبنيه قضية حساسة في الواقع الاجتماعي والسياسي، ونجاحه في كسب تعاطف المُتفرج مع قضيته هذه.

سعيد مرزوق والرقابة:

كان لا بد لنا من تناول المشاكل التي تعرض لها المُخرج سعيد مرزوق مع الرقابة، حيث من المعروف بأنه من أبرز المُخرجين المصريين الذين تعرضت أفلامهم لمقص الرقيب، ففيلمه "الخوف" حذفت منه الرقابة مشاهد كاملة، كما أصرت على تغيير نهاية الفيلم. وفيلم "المذنبون" مُنع بعد السماح بعرضه جماهيرياً، نتيجة للشكاوي التي بعث بها أبناء الجالية المصرية في الخارج إلى المسؤولين يدعون فيها بأن الفيلم يعتبر تشويهاً وإساءة لسُمعة مصر وكرامتها وعزتها وكبريائها، مما أدى بوزير الثقافة لمُشاهدة الفيلم وتشكيل لجنة بقرار وزاري للنظر في قضية هذا الفيلم، وإعادة النظر في أسلوب وسياسة الرقابة، كما صدر قرار وزاري آخر، بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المُصنفات الفنية. ومن بعدها عوقب الرقباء الذين أجازوا عرض الفيلم، عقاباً مادياً ومعنوياً، وتم توقيع جزاء قاسٍ عليهم، تراوح ما بين خصم خمسة عشر يوماً من راتبهم الشهري، إلى إنذار بالفصل.

أما سعيد مرزوق، فهو يعتبر الرقابة من أهم مشاكل الفيلم المصري، حيث يقول: "... ليست هناك أفلام سياسية مصرية، لأن الإنسان إذا أراد أن يقول شيئاً، فإما أن يقوله بوضوح تام، أو يصمت، وأنا أعتبر فيلمي "زائر الفجر"، و"الخوف" أفلاماً سياسية ناقصة، لأنهما لم يكونا واضحين بما فيه الكفاية، وربما كان هذا سبباً مُهما من عدم ظهور تيار أو موجة للسينما الجديدة، لأن التجديد في السينما يجب أن يشمل كل شيء، فالمفروض أن تتعرض السينما الجديدة، لما لا تستطيع أن تتعرض له السينما التقليدية، ولكن الرقابة مثلاً جعلت كل مُخرج يعرف ما هو ممنوع، وبذلك يفرض رقابة ذاتية على نفسه، وحدوداً لا يتعاداها!.

المُذنبون

إنتاج عام 1976م

بطاقة الفيلم

تمثيل: سهير رمزي، يوسف شعبان، عماد حمدي، حسين فهمي، توفيق الدقن، نبيل بدر، عادل أدهم، كمال الشناوي. سيناريو وحوار: ممدوح الليثي. قصة: نجيب

محفوظ. تصوير: مُصطفى إمام. مناظر: ماهر عبد النور. مُوسيقى: جمال سلامة. مُونتاج: سعيد الشيخ. إنتاج: إيهاب الليثي.

لم تمر الرقابة على المُصنفات الفنية في مصر بأزمة كالتي مرت عام 1975م بسبب فيلم "المذنبون"؛ فقد أدى سماح الرقابة للفيلم بالعرض إلى مُعاقبة كل الكوادر الرقابية المسؤولة عن هذا السماح، كما أدى أيضاً إلى صدور قوانين رقابية جديدة. فيلم "المذنبون"، يُعد واحد من أبرز الأفلام التي صاحبتها ضجة رقابية صاخبة عندما أُتهم بأنه يشوه صورة مصر في الخارج، وتم إثر ذلك مُجازاة كامل الرقابة التي أجازت الفيلم!

تتمثل الرقابة المُجتمعية بشكل صارخ في قصة منع هذا الفيلم حيث كان قرار المنع ناتجًا عن العديد من الخطابات التي تلقاها مجلس الشعب من المصريين الموجودين في الدول العربية يشكون من أن أحداث فيلم "المذنبون" ومن قبله "الكرنك" وعدد من الأفلام المصرية الأخرى تسيء إلى سُمعة مصر والمصريين بالخارج، بالإضافة إلى تضمن تلك الأفلام للعديد من المشاهد الجنسية الجريئة. لذا أحال المجلس تلك الخطابات إلى وزير الإعلام والثقافة لاتخاذ اللازم؛ فكان قرار الوزير هو المنع.
على ضوء تلك الخطابات، تم منع الفيلم وسحبه من دور العرض وأحيلت مُديرة الرقابة على المُصنفات الفنية، إعتدال مُمتاز، مع أربعة عشر رقيبًا للمُحاكمة التأديبية، بقرار من الرئيس السادات لأنهم رخصوا بعرض الفيلم، وصرحوا بتصديره رغم ما انطوى عليه طبقًا لما رأته الدولة عقب ذلك من مُخالفات صارخة، كما وصفوها بأنها تمس الآداب العامة، والقطاع العام، وتنال من قيم المُجتمع الدينية والروحية، بما تحمله من طياتها من دعوة سافرة، لنشر الفساد والحض على الرذيل!
أدينت المُديرة والموظفين بأحكام تأديبية حتى أن المُديرة أقيلت من منصبها واتهم الفيلم فى الأحكام بالعمل على تشويه صورة المُجتمع المصرى لأن 75% من مشاهده تخدش الحياء العام، ولم يجاز عرضه الا بعد تشكيل لجنة حذفت اغلب مشاهده وعرضته السينما ولكن للكبار فقط ورفض التليفزيون عرضه .
هذا كله جعل الرقيب أكثر خوفًا على منصبه؛ فأصبح المنع أول قرار يأتي إلى ذهنه، وصار التحايل على هذا الرقيب أول ما يجول في عقل صانع الفيلم. وكأن فيلم "المذنبون" يتحايل سينمائيًا كأسلوب فني لعرض قصة الفيلم، وأسلوب سياسي من أجل عرض الفيلم نفسه.
فيلم "المذنبون" يواجه الفساد بشكل غير مُباشر، من خلال تقديم جريمة قتل، ليبدو الفيلم مُنتميًا لنوع الجريمة وليس فيلمًا سياسيًا. وهذه المواجهة غير المُباشرة ظهرت من خلال الكاميرا أيضًا، إذ اختبأت من وراء الأشياء.
"سعيد مرزوق" بفيلمه هذا يواصل نجاحه في تقديم الفيلم الجماهيري الجاد، والذي بدأه في "أريد حلاً"، ويحقق في هذين الفيلمين ما فشل في تحقيقه من قبل، وهو فهمه للغة التخاطب مع الجماهير العريضة. فعن قصة لنجيب محفوظ وسيناريو لممدوح الليثي، يقدم سعيد مرزوق ريبورتاجاً سينمائياً، لنماذج وانحرافات في المُجتمع، وذلك برؤية فنية واضحة ومُحددة وصريحة. فهو يشير بأصابع الاتهام إلى الانتهازيين والمُستغلين والوصوليين المُنافقين في مواقع العمل المُختلفة. وينبه المُجتمع من الفساد الذي يصنعه هؤلاء "المُذنبون".
يبدأ الفيلم بمقتل المُمثلة سناء كامل "سهير رمزي"، ويتم استدعاء كل من له علاقة بالقتيلة والتحقيق معهم. ويعتمد المُحقق "عمر الحريري" على مجموعة من الصور لحفلة أقامتها المُمثلة ليلة وقوع الجريمة. وأول سؤال يطرحه المُحقق على المُتهم هو ذلك التقليدي الذي يتكرر كثيراً في الفيلم: "أين كنت وقت ارتكاب الجريمة؟". وكان على المُتهم تحديد مكان تواجده أثناء ارتكاب الجريمة، وإلا اتهم بجريمة قتل المُمثلة. وللإجابة على هذا السؤال يأتي المُتهم تلو الآخر ليحاول تبرئة نفسه من جريمة القتل، ولكنه يكشف عن جريمة أخرى، جريمة يتم ارتكابها ضد المُجتمع بأكمله.
لقد اكتملت للفيلم كل عناصر التشويق والإثارة، التي ترتبط دائماً بالأفلام البوليسية، علما بأن فيلم "المذنبون" قد يتشابه معها في الشكل فقط، أما المضمون فهو اجتماعي سياسي يتناول الفساد من خلال تشريح كامل للمُجتمع، لكننا نلاحظ أن عنصر التشويق الذي ابتدأ به الفيلم، لا يلبث أن تخف حدته وحرارته، بعد النصف ساعة الأولى من الفيلم. ويرجع ذلك لسببين، الأول وهو أن المشاكل والانحرافات التي قدمها الفيلم ليست جديدة، وسبق أن اطلع عليها الناس من خلال الصحافة. كما قدمت من خلال المسرح والسينما من قبل، وأصبحت تفاصيلها معروفة. أما السبب الثاني فهو لجوء السيناريو لأسلوب سينمائي واحد لم يتغير طوال الفيلم، وهو أسلوب "الفلاش باك"، وذلك باستعراض شخصيات المُذنبين أثناء تكذيب الاتهامات الموجهة إليهم، فنحن ما أن ننتهي من مشهد "فلاش باك" حتى يأتي آخر جديد، وهكذا. وهذا ما جعل مشاهد الاستجواب تبدو بطيئة إلى حد الملل، حيث تكرر فيها نفس السرد الدرامي ونفس حركة الكاميرا الجامدة التي تتحرك بطريقة آلية، لا تختلف فيه أبداً في كل قصة لكل مُتهم جديد. ولو أن كاتب السيناريو حاول البحث عن أسلوب فني آخر، لتجنب هذا الشكل الثابت المُمل، واستطاع أن يخرج بفيلم مُثير وشيق.
كما ساعد في ضعف السيناريو، ذلك التطويل والمط في مشاهد كثيرة، إضافة إلى الحوار الكثيف الذي أضعف من قوة الصورة السينمائية. فالفيلم في بعض الأحيان يبتعد عن الموضوع الرئيسي إلى تفاصيل لا داعي لها، فنحن لا يهمنا إذا ما كان مُدير الجمعية الاستهلاكية "توفيق الدقن" مُتديناً ويصلي، أو أنه مُدمن مخدرات، بل ما يهمنا هو جريمته ضد الشعب، وهي الاتجار في بضائع الجمعية لحسابه الخاص، وتوزيعها على أصدقائه وأقاربه. هذه هي الجريمة المُهمة بالنسبة لمضمون الفيلم ولنا، كذلك قصة "حياة قنديل" ومُشكلتها مع الفقر والرذيلة، كانت قصة زائدة على الفيلم، ولا تخدم مضمونه بتاتاً. أما علاقة رئيس مجلس

الإدارة "صلاح ذو الفقار" بزوجة صديقه الدكتور "يوسف شعبان"، بالإضافة إلى أنها كانت بصورة مُبالغ فيها وبشكل مُقحم على أحداث الفيلم، فهي كذلك قد فقدت المضمون الذي وُضعت من أجله، وذلك لما احتوته من تطويل أكثر من اللازم، جعلنا نشعر بسذاجة هذه العلاقة.

أما بالنسبة لمضمون الفيلم بشكل عام، فقد افتقر إلى تحليل الفساد الاجتماعي الذي يعبر عنه، فهو يدين هذه النماذج ويفضحها من دون إعطاء توضيح لأسباب هذا الفساد وكيفية مواجهته. فالتحليل الدرامي الاجتماعي، يجعل من السينما أداة توعية وليست أداة لامتصاص مشاعر السخط فقط.

إذا ما جئنا إلى الإخراج، فسنُلاحظ أن سعيد مرزوق وللمرة الثانية، يستخدم الأسلوب السهل، في تقديم هذا الموضوع الحساس، أسلوب السينما التجارية التقليدية. فهو في "المذنبون" لم يستفيد من قدراته الفنية والتقنية في إبراز كوادر مُتقنة، وزوايا تصوير مدروسة، لتجسيد مستوى تقني عالٍ، قد يفيد ويساهم في نجاح الفيلم فنياً أيضاً، إضافة إلى نجاحه جماهيرياً "13 أسبوعاً في دور العرض". حتى أن مرزوق قد أخفق أحياناً في إدارة مُمثليه، وخصوصاً في الانفعال المُبالغ فيه للمُحقق ومُساعده، أثناء استجوابهما للمُتهمين، لدرجة أن أحدهم قد نبههما لذلك. فالمفروض أن يتحلى المُحقق بالصبر والهدوء وراحة البال، بل ويساهم في تهدئة انفعالات المُتهم، وليس العكس. ومن أهم مشاهد الفيلم، ذلك المشهد الذي يصور تدافع الناس نحو طابور الجمعية الاستهلاكية، وسرقة الفراخ ومُعاكسة السيدات، كل هذا جسده مرزوق بواقعية، ولو كان فيه شيء من المُبالغة. كذلك المشهد الجنسي بين سهير رمزي وعادل أدهم، قدمه بدون إثارة جنسية مُبتذلة، وتم في دقيقتين فقط من دون صراخ أو حركة مُثيرة، جسده سعيد مرزوق بلغة الصورة السينمائية، صورة متطورة ومُبتكرة.

وهذا ما يثبت لنا، بأن سعيد مرزوق لديه الكثير من حرفية وتقنية وإبهار سينمائي، لكنه آثر أن يقدم السهل المتداول، ليحاول كما يقول: "..الموازنة بين ما أريد أن أقدمه في السينما، وبين ما تريده الجماهير!).(4)

وعن "المذنبون" يقول مرزوق: "...هذا الفيلم يعتبر ثلاثة أفلام مُجتمعة من حيث أماكن التصوير والمشاهد والمُمثلين. وأصبحت لي تجربة كبيرة في الإخراج، كما ربطني هذا الفيلم بأغلب الفنانين السينمائيين في مصر، وذلك وفر علي وقتاً للتعرف عليهم سينمائياً، كما أن قصة الفيلم تعالج شرائح مُختلفة في مُجتمعنا المصري وهي شرائح مُتناقضة ومُتنافرة!".

ليس هناك أي خلاف على أن سعيد مرزوق موهبة فينة وإبداعية كبيرة. وأنه في "المذنبون" قدم موضوعاً جماهيرياً حساساً ومُهما، إلا أنه لو أعطى اهتماما أكثر بالسيناريو وجعله قيد البحث والدراسة المُتأنية لاستطاع الخروج بفيلم مُتكامل جيد وجاد.

إنقاذ ما يمكن إنقاذه

إنتاج عام 1983م

بطاقة الفيلم

تمثيل: مديحة كامل، ميرفت أمين، حسين فهمي، محمود ياسين، دلال عبد العزيز، توفيق الدقن. سيناريو وحوار: سعيد مرزوق. قصة: سعيد مرزوق، وإبراهيم الجرواني. تصوير: مُحسن نصر. مناظر: ماهر عبد النور. مُونتاج: فكري رستم. إنتاج: الأنوار المصرية.

يأتي فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" بعد انقطاع اضطراري من سعيد مرزوق عن الإخراج السينمائي دام سبع سنوات. يأتي ليوقف ويفضح كل الاتهامات والأقاويل التي واجهها أثناء انقطاعه هذا. كما أنه يأتي ليجلب معه، أكبر ضجة رقابية يتعرض لها فيلم قبل عرضه، في تاريخ السينما المصرية، وفيما يبدو أن سعيد مرزوق قد أصبح مُقدراً له- من دون قصد طبعاً- أن يقوم بفضح المستوى الفكري والعقلي المُتخلف الذي وصلت له الرقابة، والتنبيه إلى جوانب عديدة، عقلية وإدارية في هذا الجهاز الخطير.

بدأت مشاكل الفيلم مع الرقابة، بعد الانتهاء من تنفيذه علماً بأن المُخرج والمُنتج قد حصلا على كل الموافقات المُسبقة اللازمة والقانونية على السيناريو وتعديلاته. ولكن بعد مُشاهدة الرقابة للفيلم جاهزاً، اشترطت عمل بعض التعديلات والحذف، حتى يمكن عرضه جماهيرياً.

بعد مشاورات ونقاشات بين الرقابة وبين المُخرج والمُنتج، رفضا حذف أي مشهد، إلا أنهما وأمام إصرار الرقابة على موقفها، توصلا إلى وضع فيه نوع من الاعتدال بحذف بعض المشاهد وتخفيف البعض الآخر. وكان من المُمكن أن يعرض الفيلم جماهيرياً، وينتهي دور الرقابة هنا، إلا أنه- ولسوء حظ الفيلم والرقابة معاً- قد عرض الفيلم عرضاً خاصاً على النقاد والمسؤولين، بهدف الدعاية للفيلم وأصحابه، ولكن حصل ما لم يكن في الحسبان، إذ أعلن النقاد في قاعة العرض وعلى صفحات صحفهم ومجلاتهم، سخطهم على الفيلم وصانعيه، وطالبوا بمنع عرضه ومُحاكمة أصحابه، كما طالبوا بتدخل اللجنة العليا للرقابة وإعادة النظر في عرض هذا الفيلم على الجماهير، وأشرس نقد وُجه للفيلم كان من قبل الناقد رءوف توفيق، عندما وصفه بأنه تحريض للإرهاب العسكري والفكري واتهم مُخرجه، في قوله: "هل يتصور ذلك الفتى أنه أصبح عالماً ومُفكراً، وزعيماً، وبماذا؟ بالقتل وسفك الدماء واشعال الفتنة، هل هذا عقل أم جنون؟ هل هذا رأي أم هلوسة مريض عقلياً؟ وليس الأمر مرهوناً بظروف مُعينة، ولكن المسألة أكبر من هذا، المسألة باختصار هل نقبل في أي زمان، وفي أي مكان أن يتم تصحيح الأخطاء بإعلان الإرهاب؟!".

إعادة النظر!

أمام هذا الهجوم على الفيلم من قبل النقاد، ما كان من الرقابة، ومن وزير الثقافة شخصياً، إلا أن يعيدوا النظر مرة أخرى، في تصريح الإجازة للفيلم بالعرض، وتمثل في تقرير آخر لمُديرة الرقابة جاء فيه: "إن الفيلم يظهر المُجتمع المصري بكل طبقاته وطوائفه في صورة سيئة، كما جسد الإهمال في التصدي إلى قضايا ومشاكل الجماهير، وصور الفيلم مصر، باعتبارها بيت دعارة

كبير، يديره المُنتفعون والمُنحرفون، ولا مكان فيه لأي قيم. كما أبرز أن الحل النهائي لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، هو في قيام ثورة دينية لتقضي على كل مظاهر الفساد!
أما مطالب مُديرة الرقابة، فهي:

-1 تحقيق نوع من التوازن بين مظاهر الفساد، والمظاهر الإيجابية لمقاومة الفساد، وتصحيح صورة المُجتمع المصري.

2 تعديل نهاية الفيلم بحيث ينتصر الخير من دون ثورة، حشرها المُؤلف ليركب الموجة الدينية البارزة في مُجتمعنا، من دون أن يحسب النتائج.

3 الحد من مظاهر الفساد المُنتشرة في أكثر من 50% من مشاهد الفيلم.

4 مُراعاة اظهار مصر في صورة أنظف، وعدم التركيز على القاذورات والمنازل المُتهدمة والأحياء القديمة.

أمام مطالب الرقابة هذه، كان لا بد من إعادة الحوار بين الرقابة وأصحاب الفيلم، للوصول إلى حل وسط، وفعلاً تم الحذف بمعرفة المُنتج بشكل مُرضٍ للرقابة. إلا أنه بقيت مُلاحظات أخرى، بلغ عددها 15 ملحوظة ما بين جملة حوار ولقطة من مشهد، ومشهد. لذلك شُكلت لجنة من شيخ المُخرجين والنقاد أحمد كامل مُرسي، والمُخرج كمال الشيخ للنظر في الفيلم وقرار الرقابة ضده، وكان قرارهما في صالح الفيلم نوعاً ما، حينما قررا: "إن الرقابة قامت بحذف بعض اللقطات بالاتفاق مع المُنتج، حتى لا ينطبع في ذهن المُشاهدين ضرورة سيطرة بعض الاتجاهات التي يرفضها المُجتمع، والفيلم كما شاهدناه أصبح خالياً من هذه الإشارة، وإن كنا نرى حذف لقطة من الفصل الأخير والتي تصور بعض المُصلين في ثياب بيضاء في طريقهم إلى جامع الأزهر في خلفية الكادر، وذلك حتى لا يتبقى أي إيحاء قد يثير اتجاهاً ضد الفيلم!".

أما رأي اللجنة العليا للرقابة فكان مع الفيلم بصورته الحالية، بعد حذف الحديث الشريف "من رأى منكم مُنكراً...إلخ". وكان من الطبيعي أن يعترض أصحاب الفيلم على بعض المُلاحظات التي أبدتها الرقابة، حيث تقدموا بتظلمهم إلى لجنة



التظلمات للاعتراض على:

1 حذف الحديث الشريف.

2 حذف جملة وردت على لسان السكرتيرة والراقصة "أنا خريجة كلية آداب، قسم إنجليزي".

3 حذف كلمة شبرا من جملة "بيدن في شبرا".

جاء قرار لجنة التظلمات ضد أصحاب الفيلم، وموافقاً على مُلاحظات الرقابة في الحذف. وبقرار لجنة التظلمات هذا، يسدل الستار على قضية الصدام بين الرقابة وصُناع فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه".

ربما يجد القارئ، أننا قد أطلنا في السرد لهذه القضية، ولكننا نرى أنها قضية تمثل تجسيد صارخ عن مدى الإجحاف والظلم الذي يتعرض له الفنان والمُبدع، والذي يضطره إبداعه للتعامل مع هذه التناقضات الفكرية والإدارية الشكلية. وأيضاً توضيح ما تعرض له سعيد مرزوق وفيلمه، من جهل وإجحاف، خلال ثلاث سنوات، وهي الفترة بين إنتاج الفيلم وعرضه.

خطأ التعميم!

فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" من بطولة محمود ياسين، وميرفت أمين، وحسين فهمي، ومن إخراج سعيد مرزوق، الذي كتب له السيناريو والحوار المُخرج نفسه، يطرح نماذج كثيرة للفساد والانحراف،

كما يطرح فكره السياسي والاجتماعي المُتعلق بالواقع الاقتصادي وإفرازاته. وهو بذلك يفترض انهيار القيم الأخلاقية وسيطرة رجال الانفتاح على مجريات الأمور. وهو يدعو لمُحاربة هذا الفساد وتدارك الأمر وإنقاذ ما يمكن إنقاذه قبل فوات الأوان. وهذا بالطبع هدف إيجابي قدمه سعيد مرزوق. كما أن أسلوبه الفني الذي اختاره لتجسيد ذلك هو أسلوب علمي كأحد مناهج الفن السينمائي، وهو تعرية السلبيات والتنبؤ بالأخطار التي تهدد كيان المُجتمع. وهذا أيضا من حقه كفنان يقدم وجهة نظره فيما يدور من حوله. وعلينا نحن كمُتلقين احترام وجهة النظر هذه حتى لو اختلفنا معها. فمُجمل الاتهامات التي وُجهت للمُخرج وفيلمه هذا والتي مفادها بان الفيلم يسيء إلى مصر وإلى الثورة، جميعها اتهامات باطلة. فسعيد مرزوق قد أوضح موقفه وأكد على عدم التعميم، حيث جاء ذلك على لسان إحدى شخصياته في الفيلم. ثم أن مقولة "الإساءة إلى مصر" أصبحت متداولة كثيراً في تلك الفترة، بل واتخذت كسلاح فكري وإرهابي استخدمه البعض لمُحاربة المُختلفين معهم في وجهة النظر. وبهذا أراد هؤلاء سلب حرية سعيد مرزوق ووسيلته في التعبير عن وجهة نظره في المُتغيرات التي ظهرت في مُجتمعه. فهو بفيلمه هذا يسلط الأضواء على نماذج وشخصيات ظهرت في مُجتمع الانفتاح، يكشفها ثم يدينها، وليس هذا إلا اثباتاً من سعيد مرزوق على حبه وحرصه على بلده، وطموحه في أن يرى مُجتمعه خالياً من هذه السلوكيات والانحرافات. وهذا ليس دفاعاً عن مرزوق فحسب، وإنما دفاعاً عن حرية الفنان في التعبير عن رأيه وموقفه تجاه مُجتمعه، بشرط أن لا يتعدى هذا الرأي حدود المعقول، وأن يكون قائماً على حقائق واقعية ملموسة، فهو بهذا يؤدي دوره كفنان مسؤول من المُجتمع.

في حديث عن هذا الفيلم يقول سعيد مرزوق: "...ان جميع الأشخاص والسلبيات التي تعرضت لها، ليست جديدة على المُجتمع، بل هي موجودة فيه، وإن التغاضي عنها يُعد كارثة. وما صورته منشور في الصحف القومية التي يكتب فيها النقاد، الذين شنوا حملة هجوم على الفيلم (...) أما الفيلم من وجهة نظري كمُخرج، فلقد أردت منه إعطاء ضوء أحمر لكل ما هو سلبي وخطير ومُسبب لأزمة!".

أما اتهام هؤلاء بأن سعيد مرزوق قد أدان الثورة وهاجمها، فهذا أمر مردود عليه، فكيف يكون ضد الثورة، وهي التي أعطته مقومات وجوده كمُخرج وإنسان، وهو الذي قدم واحداً من أصدق الأفلام التسجيلية عن رحيل زعيم هذه الثورة، وكيف يمكن له أن يتنكر لهذه الزعامة. يقول سعيد مرزوق: "...من حقي ألا أؤيد ثورة يوليو، ومن حقي ألا أتعاطف معها، لكنني لم أتجاهلها؛ فأمل بطلة الفيلم ترمز إلى جيل الثورة، كذلك المُحافظ هو أيضاً ينتمي للثورة، وهما من الشخصيات الإيجابية، أيضاً ضابط البوليس".

بعد كل هذا، نأتي لنناقش سعيد مرزوق وفيلمه نقاشاً فنياً، بعيداً عن كل ما هو خارج هذا الإطار، مع مُلاحظتنا بأن غالبية المقالات التي نُشرت عن الفيلم، لم تتخذ أسلوب النقد الفني، بل اهتمت بما يطرحه الفيلم من فكرة وموضوع، بينهم من هاجم وبينهم من دافع عن الفيلم ومُخرجه.

فالفيلم بشكل عام، اتصف بالمُباشرة في الطرح السياسي والفكري، كما أنه جاء مشحوناً بالحوار الكثيف، مما أضعف من لغة الصورة السينمائية. فالفيلم يعلن مُنذ أول مشاهده، وبشكل مُباشر، عن مضمونه واتجاهه السياسي، هذا إضافة إلى الشكل السينمائي التقليدي، حيث لم يقدم السيناريو أي جديد، لا على مستوى اللغة والتعبير السينمائي ولا حتى علي مستوى المضمون.

لقد اعتمد سعيد مرزوق علي نفس الأسلوب الذي قدمه من قبل في فيلمه "المذنبون"، أي أنه في فيلمه "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" قدم أيضا ما يشبه الريبورتاج المصور، وذلك باستعراضه لما يراه هو من سلوكيات وأخلاقيات صاحبت مرحلة الانفتاح، والتي شاهدناها في أفلام مصرية كثيرة، علماً بان مرزوق هنا قدمها بشكل أكثر جرأة، محاولاً إلباس الفيلم ثوباً سياسياً فضفاضاً ليميزه عن تلك الأفلام.

احتوى الفيلم على مشاهد لم تمثل أي إضافة ضرورية لمضمون الفيلم، بل وساهمت أيضا في ضعف السيناريو والمط فيه، مثل مشهد "الفلاش باك" الذي يصور الباشا وهو يطبب المُتظاهرين في قصره، كذلك مشهد حلقات الذكر التي اشترك فيها حسين فهمي وميرفت أمين، أيضا هناك مشهد الحُب التخيلي بينهما، الذي جاء على الأرجح كضرورة إنتاجية تجارية في المقام الأول، هذا رغم أنه نُفذ بشكل مُتقن وبارع، مُحملاً بإيحاء جنسي مُثير غير مُبتذل، هذا إضافة إلى مشهد "الفلاش باك" الذي يظهر شخصيات الفيلم أيام زمان وهم في القارب، فقد كان مطولاً لدرجة الملل، رغم الجهد الفني المبذول من المُخرج في تنفيذه، حيث جعل مرزوق الكاميرا تدور حول القارب لتكشف عما بداخله من وراء الملايات، أما مشهد القبض على مُسببي الفساد، فقد احتوى على الكثير من المُبالغة في الأداء وحشره بمواقف وحوار كوميدي، مما أضعف المشهد وجرده من إيحاءاته الأساسية الجادة، مع مُلاحظة أن سعيد مرزوق استخدم شخصية سمير غانم الهزلية في محاولة منه لإضفاء الطابع الكوميدي الترفيهي اعتقادا منه بأنه مرغوب من المُتفرج.

عندما أراد سعيد مرزوق كتابة هذا الفيلم، حاول تلافي الانتقادات التي وجهت لفيلمه "المذنبون"، وهي عدم توضيح أسباب الفساد وكيفية مواجهته؛ لذلك نراه في فيلمه التالي يدين الفساد ويحذر من الآثار التي ستترتب عليه، بل ويدعو في النهاية إلى مواجهته. إلا أن هذا قد أضر كثيراً بالفيلم ولم يفده، باعتبار أن الفن بشكل عام ليس مطلوباً منه تقديم حلول، وإنما التنبيه إلى السلبيات والمُشكلات.

يقول سعيد مرزوق: "...في فيلم المُذنبون لم أقدم الحل، وتعرضت للمُشكلات، ولكنني هذه المرة أضع الحل، وأقول: إنه إزاء الظاهرة التي استشرت في البلاد، وتفاعلت وامتدت جذورها، فالأمل بالنسبة لها ضائع، ولا وقت للدموع والتباكي عليها، إذ يجب علينا التطلع إلى الأمل والمُستقبل".(12)

لذلك جاءت نهاية الفيلم مُباشرة، عندما


للحب قصة أخيرة

سيطرت السُلطة الأمنية على مجريات الأمور وألقت القبض على شلة المُنحرفين. لقد أراد سعيد مرزوق أن يطرح الحلول لكل تلك الانحرافات، ولكنه لم يوفق في ذلك فنياً، فلو أنه اتخذ من التحليل الفكري السياسي والاجتماعي عوناً في مُحاربته لمُسببي الفساد، لاستطاع الابتعاد عن تلك النهاية المُباشرة والتقليدية التي شاهدناها كثيراً في أفلام الانفتاح وما قبلها.

رغم كل هذه السلبيات، إلا أن هناك عناصر سينمائية أخرى استفاد منها سعيد مرزوق في فيلمه هذا ووفق في استخدامها، فقد كان للمُونتاج دور كبير في إضفاء نوع من التشويق والحركة على الفيلم، كذلك التصوير حيث كانت حركة الكاميرا مُتميزة بل ومُبهرة في أحيان كثيرة، وتمتاز بالحيوية والخفة والتلقائية، وذلك أثناء حركتها في المطار وتجوالها في القصر وانسيابها بين زوايا مركز الشرطة ودهاليز المُحافظة، فقد كشفت بشكل خاطف وموحٍ، عن بعض مشاكل المواطنين مع الروتين وانتشار الواسطة. كما أن مرزوق قد وفق إلى حد كبير في جعله من مشهد الاغتصاب الأخير دعوة للمواطنين بالمُشاركة في التخلص من الفساد، وذلك بتجسيد هذا المشهد من خلال مُكبر الصوت. فليس من الطبيعي أن يقف أي مواطن مكتوف الأيدي أمام موقف مُثير كهذا، تمثل في صرخات الاستجداء والنجدة التي تطلقها ميرفت أمين من خلال مُكبر الصوت. كما إن هذا قد فات على الذين وصفوا الفيلم بأنه يدعو إلى الثورة والإرهاب، بتدخل المواطنين بالعصي في النهاية.

يبقى أن نقول: بأن سعيد مرزوق بفيلمه هذا قد نجح في تقديم فيلم تجاري جاد، استطاع من خلاله الجمع بين الكوميديا والرقص والحشيش، إضافة إلى النقد الاجتماعي. في محاولة منه لتقديم توابل السينما التجارية، وإعطاء صفة جماهيرية للفيلم وضمان نجاحه تجارياً.

الغول

إنتاج عام 1982م

بطاقة الفيلم

تمثيل: عادل إمام، نيللي، فريد شوقي، صلاح السعدني، حاتم ذو الفقار. اخراج: سمير سيف. تصوير: سمير فرج. تأليف: وحيد حامد - مناظر: ماهر عبد النور. مُوسيقى: هاني شنودة. مُونتاج: سلوى بكير. إنتاج: أفلام مصر العربية.

حكاية فيلم "الغول" 1982م سبق وأن قُدمت في الإذاعة تحت اسم "قانون ساكسونيا". عند الانتهاء من تجهيزه كفيلم، وطبع النسخة الاولى منه، عُرض في مبنى الرقابة لإجازته والسماح بعرضه جماهيرياً، لكن عقب انتهاء العرض الخاص جاء في تقرير الرقباء ما يلي: "...رأت اللجنة أن هذا الفيلم يُعد مُظاهرة سياسية مُضادة للنظام القائم في البلاد ومُعاداة لنظام الحُكم ومُؤسساته القضائية، واتهام بعض أجهزة الدولة بالتواطؤ مع

الرأسمالية ضد مصالح الشعب، ويشجع، بل يدعو الى الثورة الدموية ضد أصحاب رؤوس الأموال. كما تؤكد اللجنة على أن هذه المعاني من شأنها التأثير بطريقة سيئة على عقول الشباب وتزعزع ثقتها في القضاء وغيره من أجهزة الدولة. كما تضمن المُصنف بعض المشاهد والأحداث التي تبدو وكأنها نوع من المُتاجرة ببعض الاحداث المحلية المُتعاقبة والجارية على النحو الذي يصبغه بطابع سياسي على جانب كبير من الخطورة".

بناء على هذا التقرير الرقابي مُنع عرض الفيلم داخل مصر وخارجها. وعندما عُرض في قاعة النيل عرضاً خاصاً حضره أكثر من خمسمئة شخص من الكتاب والنقاد والسينمائيين، كان لهم رأي آخر في أن الرقابة قد افترضت إسقاطات بعيدة كل البُعد عما جاء في الفيلم.

أثيرت هذه القضية الفنية في الصحافة وهوجمت لجنة الرقابة من قبل النقاد والسينمائيين حتى استدعت القضية أن يكون الحُكم فيها بيد وزير الثقافة شخصياً، الذي أصدر قراراً فيما بعد بعدم منع الفيلم وصرح بعرضه جماهيرياً.

يتعرض "الغول" لبعض جوانب الفساد الاقتصادي والاجتماعي وسيطرة المادة التي يمكن بواسطتها شراء كل شيء، إلا عندما يستيقظ الضمير الانساني رافضاً هذه المساومة.

فيلم "الغول" للمُخرج سمير سيف، أول دور بطولة جاد يقدمه الفنان عادل إمام، حيث كان اسمه- قبل هذا الفيلم- بمثابة الماركة المُسجلة للفيلم الكوميدي. لذلك كان هذا الفيلم مُفاجأة للجمهور بكل مستوياته، فاجأهم عادل إمام بفيلم جاد وحزين ايضاً يناقش قضية اجتماعية سياسية، ويتحدث عن مُجتمع الانفتاح وسلبياته.

تدور أحداث الفيلم حول قضية قتل مُتعمد لأحد المُوسيقيين وإصابة راقصة بحادث سيارة، والفاعل هو ابن أحد كبار الانفتاحيين الذي يحاول بأساليبه الملتوية ان يسقط التُهمة عن ابنه لكي تُحفظ القضية ضد مجهول، إلا ان الصحفي الذي صادف أن يكون شاهداً للحادث يصر على أن تأخذ القضية مجراها الطبيعي أمام القضاء. لذلك يقرر الوقوف ضد محاولات الانفتاحي الكبير والتصدي له، لكنه لا يستطيع الصمود أمام هذا الغول وتياره الجارف، فنراه يُصاب باليأس والإحباط والشعور بلا جدوى الحياة، فيقرر تنفيذ حُكم الإعدام في هذا الغول نيابة عن المُجتمع، وينتهي الفيلم بسقوط الغول صريعاً بضربة من ساطور الصحفي.

كتب سيناريو الفيلم وحيد حامد مُعبراً بصدق عن مساوئ مُجتمع الانفتاح ورجاله وتأثيرها على العلاقات الاجتماعية والأخلاقية. أما المُخرج سمير سيف فقد نجح فعلاً في تقديم فيلم مُثير وجريء، أحداثه مُتصاعدة درامياً حتى تصل إلى ذروتها في النهاية. كل ذلك كان بشكل مُقنع وغير مُفتعل.

ربما لا يتفق الكثيرون مع نهاية الفيلم، والتي تمثل حلاً فردياً لقضية اجتماعية عامة مُعقدة وخطيرة كهذه، بينما من المُفترض الدعوة إلى الحل الجماعي عن طريق توعية أفراد المُجتمع. وقد برر صُناع الفيلم هذه النهاية عندما قدموا لنا في لقطة عابرة مكتب الصحفي في البيت، لنشاهد بشكل خاطف كتاباً عن الإرهابي كارلوس. كما مر عدة مرات على جدران بيته لنُلاحظ بعض الصور والمُلصقات غير الطبيعية. وهنا إيماءة على أن الصحفي ذا ميول تمردية بطولية.

كما أن المُخرج نجح إلى حد كبير في تنفيذ مشهد قتل الغول، فقد كان جريئاً جداً في ذلك. فبعد أن ضُرب الغول على رأسه سمعناه يصرخ "مش معقول، مش معقول"، وهو يتراجع إلى الخلف مُتأثراً بالضربة التي قضت عليه، ثم الفوضى التي أعقبت ذلك، كل هذا يوحي بحادث المنصة وقتل الرئيس السادات.

لقد أدى عادل إمام واحداً من أصعب ادواره في السينما، فقد كان الدور مليئاً بالمواقف المُختلفة والمشاعر المُتضاربة، وجاء تجسيده لشخصية الصحفي موفقاً الى حد كبير، فأعطى للدور مجهوداً كبيراً حتى أنه جعل المُتفرج يتعاطف معه إلى درجة كبيرة، ويقبل حله الفردي. "الغول" فيلم سيظل من الافلام المُهمة التي تناولت سياسة الانفتاح.

الميهي والرقابة والمُجتمع:

واجه المُخرج والمُنتج "رأفت الميهي" عدة مشاكل جلبتها له أفلامه. فقضية "الأفوكاتو" لا تخفى على أحد، حيث حُوكم الفيلم ومُخرجه ومُنتجه، وكذلك بطله "عادل إمام"، من قبل القضاء المصري بتهمة تشويه مهنة المُحاماة، وهي قضية تعد سابقة خطيرة في تاريخ السينما المصرية.

فقد استشاط الجميع غضبًا من تقديم الميهي لشخصياته في الفيلم، وأُقيمت ضده الدعاوى وطالبوا بإيقاف عرضه لأن الفيلم أهان القضاء وأساء لسُمعة الدولة، نال "رأفت الميهي"، و"عادل إمام" حُكمًا بالحبس لمُدة عام، وبعد ذلك حصلا على البراءة، والغريب في الأمر أن القاضي الذي أصدر حُكم الحبس أصبح فيما بعد أشهر مُحامي في مصر كلها وهو "مُرتضى منصور".

ادعى "مُرتضى منصور" أنه شاهد الفيلم واستفزه مشهد مُغازلة القاضي لإسعاد يونس بطريقة لا تليق، فحكم بالحبس لمُدة عام على عادل إمام، بطل الفيلم، ورأفت الميهي، المُؤلف والمُخرج، ويوسف شاهين، موزع الفيلم، بالإضافة للمُمثل حمدي يوسف الذي قام بدور القاضي. تدخلت نقابة السينمائيين وأصدر المُحامي العام لنيابات الجيزة قرارًا بإيقاف التنفيذ، وقدم "مُرتضى منصور" استقالته لأنه رأى أن صرح العدالة يهتز، والقانون في مصر لا يُطبق إلا على الضعفاء والفقراء، والعدالة يتم تطبيقها على أناس من دون آخرين، واتهمه "عادل إمام" بمحاولة الحصول على رشوة، فتقدم "مُرتضى" بدعوى سب وقذف وحُكم على "عادل إمام" بالحبس ستة أشهر وغرامة مليون جنيه، لكنها أُلغيت بعد اعتذار "عادل" لمُرتضى في الصُحف.

أما فيلمه "للحُب قصة أخيرة" فهي قضية أخطر بكثير، حيث اتهم المُخرج وبطلا الفيلم "معالي زايد، ويحيى الفخراني"،

ومُنتجه "حسين القلا" بتهمة تصوير فعل فاضح وإحالتهم إلى نيابة آداب القاهرة. كل هذا بسبب مشهد حب بين الزوجين، علماً بأن مشاهد الحُب في الفيلم قد نُسجت ضمن إطار فني هدفه الإبداع وليس الإثارة، مشاهد حزينة تنعي المصير الجسدي لعلاقة شاعرية مصيرها الموت.

في "للحُب قصة أخيرة"، كان هناك مشهداً مُثيراً للجدل، يتضمن مشهد ساخن بعكس ما اعتاده الجمهور، الرقابة قامت بدورها وأجازت عرض المشهد، على شاشة السينما على اعتبار بأن مشاهد الحُب في الفيلم قد نُسجت ضمن إطار فني هدفه الإبداع وليس الإثارة، مشاهد حزينة تنعي المصير الجسدي لعلاقة شاعرية مصيرها الموت. وفجأة يتلقى الفنان يحيي الفخراني، وكان في أوج نشاطه الفني وقمة تألقه في الثمانينيات، إنذارا بالمثول أمام نيابة الآداب، بسبب مشهد سينمائي فاضح، في أحد أهم الأفلام التي شارك فيها مع الفنانة معالي زايد. حيث أن أحد الشخصيات الضباط هاجم الفيلم بشراسة، وقدم بلاغًا ضد الفنان يحيى الفخراني، ومعالي زايد بتهمة مُمارسة الجنس في الاستوديو، وتم بالفعل استدعائهما مع المُخرج عن طريق شرطة الآداب. وبالفعل، تم التحقيق مع يحيى الفخراني والفنانة معالي زايد وزوجها المُخرج رأفت الميهي في نيابة الآداب، وأفرج عنهم بعد التحقيق.

الأفوكاتو

إنتاج عام 1983م

بطاقة الفيلم

تمثيل: عادل إمام، يسرا، حسين الشربيني، إسعاد يونس، صلاح نظمي. **إنتاج وتأليف:** رأفت الميهي. **تصوير:** ماهر راضي. **مناظر:** نهاد بهجت. **مُوسيقى:** هاني شنودة. **مُونتاج:** سعيد الشيخ.

قدم المُخرج وكاتب السيناريو رأفت الميهي فيلمه "الأفوكاتو" عام 1983م، وهو فيلم ينتمي إلى ما يسمى بالكوميديا السوداء، ليقدم لنا كوميديا راقية وهادفة، افتقدتها السينما المصرية مُنذ أيام نجيب الريحاني- إن صح التعبير- واضعاً نصب عينيه الرواج الجماهيري للفيلم الكوميدي، ومُستغلاً ذلك لتصحيح الاعتقاد الخاطئ والسائد عن الكوميديا، خصوصاً أن الأفلام التي تناولت الكوميديا، وما أكثرها، تناولتها بشكل تجاري بحت، مُتخذة من التهريج طريقاً للربح المادي.

فالكوميديا هي أكثر الفنون الدرامية تعرضاً للظلم والإجحاف، في كل زمان ومكان. وذلك نتيجة ذلك الاعتقاد السائد بأن الكوميديا هي فن الإضحاك والتهريج فقط. علماً بأن الكوميديا- على غير ما هو شائع- ليست بعيدة عن مشاكل الإنسان وقضاياه الحقيقية. وهذا بالضبط ما فعله الميهي، عندما قدم "الأفوكاتو" ليكون نموذجاً للكوميديا الهادفة، مُبتعداً عن الإسفاف والتهريج.

مُنذ أن بدأ رأفت الميهي الكتابة للسينما، كان اهتمامه مُنصباً على مُعالجة هموم الإنسان المصري والعربي وقضاياه السياسية الاجتماعية والنفسية، ويبدو ذلك جلياً في فيلمه الأول كمُخرج "عيون لا تنام"، حيث تناول فيه، وبواقعية، أحد الأمراض الاجتماعية المُتفشية في المُجتمع. كذلك يواصل الميهي التعبير عن هذا الواقع في فيلمه "الأفوكاتو"، وإنما من خلال رؤية سينمائية مُختلفة وجديدة وبأسلوب اعتمد فيه على عدم التقيد بقوانين الواقع، بل إنه لجأ إلى الفانتازيا. واستطاع بهذا الأسلوب - أن يتجاوز المحاذير التي ظلت بعيدة عن النقد والتعرض لها من خلال السينما، عن طريق غير مُباشر وساخر في نفس الوقت، فهو يسخر من شخصية المُحامي، ويسخر من السُلطة القضائية، ويسخر من السجن والسجان، وكذلك يدين الطبيب والمأذون الشرعي، وكل هذه رموز للمُجتمع والسُلطة، أدانها وكشف بعض أوراقها، باعتبارها أنماطا فاسدة استطاعت استغلال سُلطاتها لتحقيق مصالحها الشخصية، وهي إفراز طبيعي لمُجتمع الانفتاح الفاسد.

قد نجح رأفت الميهي في اختياره لشخصية المُحامي حسن سبانخ "عادل إمام" بصفته رجل القانون المُدافع عن الحق والعدالة، ليكون هو المُتلاعب بهذه العدالة. فهو يستخدم المسافة بين القوانين والواقع ليقلب الحقائق ويجعل من البريء مُتهماً وبالعكس. ومن خلال هذا التناقض تحدث عملية فرز للمواقف الاجتماعية التي يريد أن يعريها ويكشفها في حياتنا اليومية.

يتحدث رأفت الميهي، فيقول: "...حسن سبانخ هو كل مسؤول يحيد عن أداء واجبه، هذا هو مفهومي للسينما، فهي نقد الواقع وكشفه. وإذا كان هناك من يريد إبقاء الواقع على ما هو عليه فإنني لست كذلك. والفن لا ينبغي عليه أن يلعب هذا الدور (...) إن ما تعلمته في حياتي إن السينما هي أداة الناس لنقد السُلطة والمسؤولين".

فيلم "الأفوكاتو" لا يعتمد على ما تقوله الحدوتة، بقدر اعتماده على المواقف الاجتماعية والكوميدية الساخرة. وقد استطاع الميهي "المُخرج" أن يجسدها بأسلوب فني بسيط وغير مُعقد، ابتعد فيه عن أسلوب الإبهار، واحتفظ فقط بالحرية في تنفيذ المشهد، حتى بدت المشاهد كاريكاتورية، وهي، بالطبع، صفة من صفات السيريالية.

نهاية الفيلم جاءت على غير المتوقع، فالفيلم يقدم صدمة للمُتفرج ويجعله يخرج من الفيلم بشعور من الاكتئاب، رغم كوميديا الموضوع التي يعيشها طوال أحداث الفيلم. ولعل هذا نتيجة للكم الهائل من السلبيات والعيوب التي يبرزها لنا الفيلم ويعيشها المُجتمع المصري، إن لم يكن العربي بشكل عام.

مشهد النهاية، وعدة مشاهد أخرى، تؤكد لنا بأن الفيلم قد نُفذ بشكل يتم فيه تحطيم وكسر قوانين الواقع، وإلا لكانت النهاية مُضحكة كنهايات الأفلام الكوميدية التقليدية.

للحُب قصة أخيرة

إنتاج عام 1984م

بطاقة الفيلم

تمثيل: يحيى الفخراني، معالي زايد، أحمد راتب، تحية كاريوكا، عبدالعزيز مخيون. **تأليف:** رأفت الميهي. **تصوير:** محمود عبد السميع. **مناظر:** ماهر عبد النور. **مُوسيقى:** محمد هلال. **مُونتاج:** سعيد الشيخ.

"للحُب قصة أخيرة" هو فيلم للمُبدع المصري رأفت الميهي، والذي حاول في سنواته الأخيرة- قبل الرحيل- التغلب على مشاكل المرض والشيخوخة، مُتجاهلاً قدر الإمكان ذلك الإهمال الذي لاقاه من قبل القائمين على الفن والسينما في بلاده.
يأتي هذا الفيلم المُتميز، وهو الثالث في مشواره مع الإخراج، ليؤسس أسلوباً جديداً في السينما المصرية، وليجمع بين الواقعية المُؤلمة والجمال في نفس الوقت. واستطاع الميهي "كمُخرج" بهذا الفيلم أن يصل بصورته السينمائية إلى درجة عالية من الإتقان والجودة بقدر عنايته بمُعالجة الواقع بصدق.
فيلم "للحب قصة قصيرة" هو مزيج من العلاقات الإنسانية المُتناقضة، وهو، أيضاً، مزيج من الحُب والكراهية، الحياة والموت، فهو يتحدث عن الوضوح والغموض، عن الصدق والزيف، الصحة والمرض، الخرافة والعلم.
يقدم لنا رأفت الميهي بفيلمه هذا، ومن خلال كاميرا شاعرية ذات حساسية، موقعاً سُكانياً في وسط النيل "جزيرة وراق العرب"، عالم يكاد يكون منسياً ومعزولاً عن تطورات المدينة، لا نعرف عنه شيئاً. يقدمه لنا الميهي بواقعية حقيقية في مشاهد شديدة الخصوصية، مُتغلغلاً بكاميرته بين أفراح الناس وجنازاتهم، أحلامهم ومُعتقداتهم من شعوذة وطقوس.
الفيلم يتأرجح بين الخاص والعام، في بناء فني مُتماسك. فمن بين الخلفية الاجتماعية لمُجتمع الوراق، تبرز عدة وجوه وشخصيات تنفصل عن الطابع العام لتأخذ طابعها الخاص، ويقدم الميهي من خلالها جرعات شاعرية قوية من العلاقات الإنسانية. فمثلاً، هناك المُدرس رفعت "يحيى الفخراني"، وزوجته سلوى "معالي زايد"، والتي تزوجها رغماً عن أمه المُتكبرة "تحية كاريوكا"، بعد أن خيرته بين حبه وبين ثروة والده. رفعت مُصاب بداء القلب، والموت يهدده في أي لحظة، لذا يتفق مع الدكتور حسين على كذبة مفادها أن تخطيط القلب الذي اطلعت زوجته على نتيجته غير صحيح، وأن رفعت يمكنه أن يعيش مائة عام قادمة، كل هذا لأنه شعر بمدى العذاب الذي تعيشه زوجته. إلا أن هذا الاتفاق يتصادف توقيته مع ذهاب سلوى لزيارة الشيخ التلاوي لشفاء زوجها، فتحاول أن تقنع نفسها بأن هذا من بركات الشيخ، وتعيش في وهم السعادة المُزيفة لعدة أيام، حتى تخبرها أم رفعت بالحقيقة. عندها يموت رفعت بعد قراره السفر للعلاج، فيموت الوهم في داخلها، وتفيق على الحقيقة المُؤلمة. لذا نراها تذهب إلى مقر الشيخ التلاوي، وكر الخرافة والشعوذة ومركز أوهام الجزيرة، لتجد كرسي الشيخ وبجانبه بقايا لأدوات تُستخدم لتعاطي الحشيش والمُخدرات. تقترب سلوى من الكرسي وتضربه بالفأس الذي بجانبه، تضربه بشكل عصبي يائس، وكأنها تؤكد بأن هذا الوهم يجب تحطيمه، وأن الإنقاذ لن يأتي أبداً من خارج الفعل الإنساني.
هناك، أيضاً، علاقات إنسانية ثانوية لكنها لا تقل أهمية. هناك مثلاً الوالدان اللذان ينتظران ابنهما الغائب والذي لا يعود مُنذ خمسة عشر عاماً، فالأم تعتقد بأنه مات وتخفي عن الأب، والأب يخفي عن الأم الحقيقة بأن ابنها قاتل وهارب، كلاهما يتحاشى الألم والصدمة النفسية للآخر.
كذلك نرى الدكتور حسين "عبد العزيز مخيون" الذي يحب والدته العجوز ويقرر البقاء معها لخدمتها في الوراق، تاركاً زوجته وأولاده يعيشون في الضفة الأخرى من النهر بالزمالك حيث الثروة والمال يطغيان على العواطف والأحاسيس، ورغم أنه متزوج وله طفلان إلا أنه غير كامل من الناحية الجنسية، يعيش عذاب نفسي حاد لا يتخلص منه إلا عندما تتوفى والدته في نفس الوقت الذي يعيش فيه لحظة توهج جنسي مع الغازية على السرير المُحاذي لسرير الأم، هنا يتحرر الدكتور من عذاباته وعقدته في أن يخرج إلى حياة جديدة.
ورغم كل هذه الأحاسيس والمشاعر الإنسانية السامية التي جسدها رأفت الميهي في هذا الفيلم، إلا أن البطولة المُطلقة كانت للكاميرا، التي استطاع الميهي توظيفها بشكل مُبتكر وشديد الحساسية، وقدم بها رؤية ووثيقة واقعية مُهمة عن مُجتمع الوراق، وذلك من خلال سيناريو أخاذ ومدروس بعناية، يحمل في طياته مواقف وشخصيات قادرة على أن تؤلمنا وتثيرنا وتشدنا بشكل حميمي إلى واقعها الأليم.
بفيلم "للحب قصة أخيرة" يكون رأفت الميهي قد استطاع أن يصل إلى درجة مُتقدمة من الشمولية والإبداع، وذلك لتمكنه من تقديم تقنية عالية ومقدرة فذة في التأثير في المُتفرج في نفس الوقت. وسوف يظل هذا الفيلم طويلاً محفوراً في ذاكرة المُتفرج، كما سيظل علامة بارزة في تاريخ السينما المصرية.

البريء

إنتاج عام 1985م

بطاقة الفيلم

أحمد زكي، محمود عبد العزيز، إلهام شاهين، ممدوح عبد العليم، جميل راتب، صلاح قابيل، أحمد راتب. تأليف: وحيد حامد. تصوير: سعيد شيمي. مُونتاج: نادية شكري. مُوسيقى: عمار الشريعي. مناظر: رشدي حامد. إنتاج: فيديو 2000. سميرة أحمد و صفوت غطاس.

يعتبر "البريء" من الأفلام الجريئة القليلة التي تناولت السُلطة ونظام الحُكم. فقد أثيرت حوله ضجة رقابية وإعلامية بسبب اعتراض الرقابة والحكومة المصرية على الكثير من مشاهده، وبالتالي تأخر عرضه كثيراً.
فقد واجه فيلم "البريء" عقبات كثيرة جعلته حبيس الأدراج لمُدة 19 عاما، وذلك حينما اعترضت الرقابة على المُصنفات الفنية على عرضه وطلبت حذف أكثر من ثلاثين مشهدا من الفيلم حتى تجيز عرضه، كما اعترض على عرضه وزير الثقافة السابق الدكتور أحمد هيكل عام 1986م، وفى المُقابل رفض المُخرج عاطف الطيب حذف أي مشاهد من الفيلم فمُنع عرضه.
تقدم مُخرج الفيلم "عاطف الطيب" بطلب جديد للسماح له بعرض فيلم البريء، فشُكلت لجنة رقابية من وزراء الدفاع- أبو غزالة- والداخلية- أحمد رشدي- والثقافة-

أحمد هيكل- لمُشاهدة الفيلم وانتهت إلى ضرورة تغيير نهاية الفيلم بعيدا عن التصفية الجسدية للبطل، وفى عام 2005م وافق الوزير فاروق حسني على عرض الفيلم من دون حذف أو إضافة أو تشويه تكريما للفنان أحمد زكي الذى حصل على جوائز مُتعددة عن هذا الفيلم في الخارج.

يحكي الفيلم عن أحمد سبع الليل "أحمد زكي" الفلاح البسيط، ويروي أدق التفاصيل عن حياته اليومية في الريف، حيث يعيش هذا الفلاح مُسالماً في قريته، مُلتحما بالأرض وهمومها، مُهتما بأهله وبمشاغله الحياتية المعيشية واستمرارية الحياة. كل هذا قبل أن يُطلب للخدمة العسكرية، ويُعين حارساً في مُعتقل سياسي بالصحراء. ويرى بنفسه أبناء الوطن يُزجون في السجون. وعندما يسأل سبع الليل: من هؤلاء المواطنين الذين يُعاملون بهذه القسوة؟ يأتيه الجواب: بأنهم أعداء الوطن! ولأنه مفروض عليه بأن يحمي الوطن؛ فعليه أن يكون شرساً في مُعاملته لهؤلاء. وبذلك يتحول سبع الليل إلى جلاد لنخبة من أدباء ومُثقفين مصريين، ويكون كلباً من كلاب الضابط شركس "محمود عبد العزيز"، هذا العسكري السادي الذي يتلذذ بتعذيب المُعتقلين بوحشية.

في يوم يصل فوج جديد من المُعتقلين، ليجد هذا الفلاح البسيط نفسه مُضطراً لتعذيب ابن قريته ورفيق صباه حسين "ممدوح عبد العليم". هنا يبدأ سبع الليل في التشكك فيما يقوم به، حيث لا يمكن أن يكون حسين عدواً للوطن! هكذا يلح الهاجس عند سبع الليل، فيرفض تنفيذ أوامر الضابط، لدرجة أنه يفضل أن يُسجن مع صديقة حسين في زنزانة واحدة. وتصل الأمور لذروتها، عندما يموت حسين من جراء التعذيب أمام ناظريه، وانتقاماً لصديقه ولمُجمل المُعتقلين الأبرياء، يتناول سبع الليل بندقيته الرشاش وهو أعلى برج المُراقبة ويصوب على كل حراس المُعتقل في غضب وتحدي. وبعد أن يقضي على الفساد "هكذا يعتقد"، يتناول سبع الليل نايه الذي كان قد أُمر برميه سابقاً، ويبدأ في العزف عليه، لولا أن رصاصة تنطلق من بندقية "بريء" آخر ترديه قتيلاً. لينتهي الفيلم بالبريء الجديد وهو يسير بفخر مُبتعداً بين جثث الجنود، مُعتقداً بأنه قد قام بواجبه تجاه الوطن.

عند الحديث عن فيلم "البريء"، لا بد لنا من التوقف كثيراً أمام أداء أحمد زكي كفنان كبير يمتلك طاقات تمثيلية عبقرية، تشكل اختياراته لأدواره عاملاً مُهماً في تألقه الفني. ففيلم "البريء" هو فيلم أحمد زكي بحق. وهذا، طبعاً، ليس انتقاصاً من تميز فيلم جريء عميق الدلالة قوي الإخراج، وإنما هي حقيقة واضحة تؤكد بأن الفيلم ينتمي الى أحمد زكي في جوانب كثيرة. فشخصية سبع الليل أداها هذا الفنان ببساطة وصلت أحياناً الى حد السذاجة التي يحتاجها الدور فعلاً، ولم يتخل عنها لحظة واحدة. إننا نشعر بأن أحمد زكي لا يمثل وإنما يقدم جانباً من شخصية موجودة في أعماقه ولم تلوثها المدنية بعد. وأكاد أقول: بأن عبقرية هذا الفنان هي التي جعلت من سبع الليل شخصية تتجاوز مرحلة السكون وتتحول من مُجرد كلمات على الورق الى نبض حار مُتدفق ومُؤثر، حيث جاء ذلك بأسلوب بسيط ومُتمكن في الأداء يعتمد اللمحة بدلاً من الكلمة وعلى الحركة عوضاً عن الصراخ الزاعق.

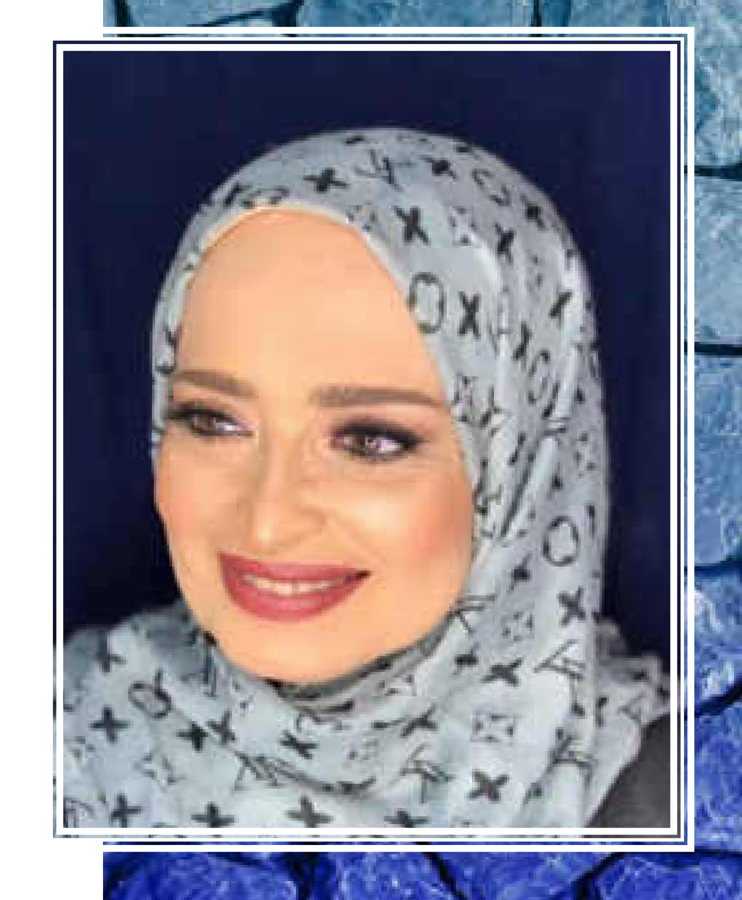
إن ما سبق، ليس إلا وسيلة للوصول إلى حقيقة واحدة، وهي أن أداء أحمد زكي كان هو الفيصل الحقيقي الذي جعلنا نصدق سبع الليل، ونتابع معه خطوات مُغامرته الكبيرة هذه. إنه بهذا الصدق في الأداء قد جعل المُتفرج يتعاطف مع الشخصية الى درجة التماهي، حيث أن المُتفرج قد نسى أو تجاهل أن يفتش عن الأخطاء والسلبيات التي احتواها الفيلم. بل إن هذا التماهي قد جعله لا يرى ما يمكن أن يخالف المنطق أحياناً. صحيح بأن فيلم "البريء" قد تناول موضوعاً خطيراً ومُهماً، إلا أن هذا التناول لم يتلاءم وحساسية هذا الموضوع. فالمُعالجة جاءت تقليدية وضاعت بين الميلودراما المُؤثرة المصحوبة بالعنف، وبين أطروحات الفن المُلتزم والموضوع السياسي. لهذا جاء الفيلم ركيكاً في كتابته الدرامية، مُعتمداً في نجاحه على فكرته الجريئة. إلا أنه يمكن الإشارة، في أن السيناريو قد نجح في الخروج من إطار المُعتقل، عندما كانت الكاميرا في الريف مع سبع الليل، تنقل لنا الخلفية الاجتماعية والحياتية لبطل الفيلم، لكي تكون تصرفاته بعد ذلك مُبرره ومنطقية. وفي المُقابل، لم ينجح السيناريو كثيراً في خروجه مع الضابط من المُعتقل، رغبة في إعطاء شخصيته عُمقاً وبُعداً نفسياً واجتماعياً، حيث لم يؤثر ذلك في شخصية الضابط ولم يبرر تصرفاته السادية، بل كان من الأفضل الاستغناء عن هذه اللقطات، طالما لم تؤدِ الغرض المطلوب منها.

تم منع عرض النهاية الأصلية للفيلم، والتي يقوم فيها "أحمد سبع الليل" بقتل جميع الموجودين في المُعسكر قبل أن يموت هو بيد زميل له، وتبلغ مُدة المشهد الختامي المحذوف من النسخة الأصلية للفيلم حوالي ست دقائق، وتم حذف النهاية الأصلية للفيلم بعد تشكيل لجنة رقابية مكونة من وزير الدفاع أبو غزالة، ووزير الداخلية أحمد رشدي، ووزير الثقافة أحمد عبد المقصود هيكل.

تحدث كاتب الفيلم وحيد حامد عن ذلك، في ديسمبر 2015م، وقال: "نهاية فيلم "البريء" اتغيرت لأن أحد المُثقفين الكبار بعد ما شاف الفيلم في العرض الخاص، وقف وقال بأعلى صوته: ده كل عسكري أمن مركزي في إيده بندقية يحصل إيه لما يضربها في القائد بتاعه! خلصت الحكاية كده، حُذفت نهاية الفيلم وحصل حاجة كبيرة جدا وكانت قضية كبيرة، وجه 3 وزراء، وزير الدفاع المرحوم محمد عبد الحليم أبو غزالة، ووزير الداخلية المرحوم أحمد رشدي، مع وزير الثقافة، وشافوا الفيلم، رغم إن الفيلم مفيش فيه حاجة والنهاية مفيش فيها حاجة". وظلت النسخة الأصلية من الفيلم ممنوعة من العرض لمُدة 19 عامًا قبل أن توافق وزارة الثقافة في عام 2005م على عرضه كاملًا مع النهاية المحذوفة في المهرجان القومي للسينما كتكريم للفنان الراحل أحمد زكي".

Exodus: Gods and Kings

صُور في أسوان ومنعت مصر والعالم العربي عرضه



حنان ابو الضياء

مصر

وسط هذا الجدل الدائر حول سينما الأنبياء والذى لم ينته، انضم كريستيان بيل إلى قائمة مُمثلي شخصية "مُوسى" عليه السلام بعد "دوجراي سكوت"، و"شارلتون هيستون"، و"بن كينج"، و"بيرت لانكستر". حيث قام ببطولة الفيلم المُثير للجدل والممنوع في الوطن العربي Exodus: Gods and Kings.

دخل الفيلم في مُقارنة غاية في الصعوبة مع فيلم "الوصايا العشر" الذي ما زال يحقق إيرادات حتى الآن. إلى جانب إخفاق الكثيرين في تقديم مشهد غرق فرعون. ومن المعروف أن الأفلام التي قُدِمت عن النبي مُوسى تأتي في عددها في المرتبة الثالثة بعد نبي الله يعقوب وعيسى عليهما السلام".

على مستوى العالم كان هناك اعتراض على اختيار المُمثلين البيض في الأدوار القيادية في Exodus: Gods and Kings؛ حيث تم اختيار أربعة مُمثلين بيض للعب الشخصيات الرئيسية العبرية والمصرية: كريستيان بيل في دور مُوسى، وجويل إدجيرتون في دور رمسيس الثاني، وسيجورني ويفر في دور الملكة تويا، وآرون بول في دور جوشوا.

فيلم Exodus: Gods and Kings صورت بعض مشاهده في مدينة أسوان، والطريف أن مُدير عام معابد أبو سمبل والنوبة، أحمد صالح، صرح حينذاك: إنه تابع صُناع الفيلم خلال التصوير داخل الأماكن الأثرية، حيث كان حريصًا على ألا يكون ثمة تشبيه بين الملك الفرعوني رمسيس الثاني وبين فرعون موسى؛ لأنه إن حدث ذلك كان سيتم توقيف التصوير فورًا. وأن الدكتور محمد إبراهيم، وزير الآثار، تابع فريق العمل الخاص بالفيلم أثناء التصوير داخل الأماكن الأثرية بأسوان؛ لأنه في حال حدوث أي تشبيه بين الملك رمسيس الثاني وبين فرعون موسى سيتم وقف التصوير فورًا!

بعيدًا عن تلك التصريحات العنترية التى لا أعرف كيف كانت تتم المُراقبة للفيلم هناك جدل عالمي حول



فرعون مُوسى وهو بالتأكيد أحد فراعين مصر، وهناك من يؤكد أنه رمسيس الثاني؛ وفي الواقع أن المُخرج "ريدلي سكوت" انضم إلى قائمة مُبدعى الأفلام التي تقترب من تاريخ الأنبياء بإخراجه فيلم عن قصة النبي "مُوسى عليه السلام" بعنوان "خروج" المأخوذ عن نص سفر الخروج في التوراة، ويتناول فيه قصة خروج مُوسى، عليه السلام، من مصر بمُعالجة من إنتاج شركة "فوكس للقرن للعشرين"، واختار سكوت المُمثل جويل إدجرتون، بطل فيلم "جاتسبي العظيم" لدور الفرعون المصري، والمُمثل كريستيان بيل؛ ليجسد دور نبي الله مُوسى الذي سار بشعب إسرائيل في صحراء سيناء للبحث عن الأرض الموعودة؛ وهي فلسطين في مُعالجة سينمائية جديدة كتب لها السيناريو ثلاثة كتاب كبار؛ هم ستيف زيلين، وآدم كوبر، وبيل كولاج.

تم تصوير الفيلم الذي تبلغ تكلفته 200 مليون دولار في 74 يومًا فقط. استغرق الأمر أكثر من 1500 لقطة مُؤثرات بصرية لتعزيز صفوف العبرانيين رقميًا وللمُساعدة في التخلص من آفات البَرَد والجراد والضفادع، وإحضار حوالي 400 ضفدع.

تم حظر Exodus: Gods and Kings في مصر، ووصفه وزير الثقافة المصري جابر عصفور بأنه "فيلم صهيوني"، وقال: إنه تم حظره بسبب "أخطاء تاريخية" مثل خلق انطباع خاطئ بأن مُوسى واليهود بنوا الأهرامات!

في المغرب، وافق مركز السينما المغربية الحكومي في البداية على عرض الفيلم، لكن المسؤولين حظروه في اليوم السابق لعرضه الأول بسبب تجسيد صوت الله! بعد تحرير جزء من حوار الفيلم؛ تمت الموافقة على عرض الفيلم لاحقًا. كما تم رفض إطلاق الفيلم في الإمارات العربية المُتحدة، وقالت السُلطات إنها وجدت "العديد من الأخطاء" في القصة.

كما أصدرت وزارة الثقافة المصرية بيانا حينذاك وجاء في نص البيان:

"أولا: الأزهر الشريف لم يكن طرفا في هذه القضية، وليس له علاقة من قريب أو بعيد بقرار منع الفيلم، وأن هذا الفيلم لم يُعرض على أي مُختص من مشيخة الأزهر الشريف، وأن أسباب رفض الفيلم ليس من بينها سبب ديني واحد على الإطلاق، ثانيا: قامت شركة الخدمات "هاما فيلم بوردكشن" المسؤولة عن تصوير مشاهد الفيلم في مصر بعملية تمويه وخداع مُتعمدة، وذلك بإخفاء المعلومات الحقيقية عن طبيعة وقصة وسيناريو وحوار هذا الفيلم؛ فقد تقدمت الشركة ببضع وريقات قليلة بغرض تصوير فيلم سياحي عن مصر، يتكون من عدة مشاهد من دون أشخاص، ولم تقدم الشركة النص الأصلي لسيناريو الفيلم، وبناء على ذلك تم منحها الترخيص بالتصوير داخل مصر، وقامت بتصوير مشاهد الفيلم الحقيقية خلسة!

أضافت الوزارة: "شكلت الإدارة المركزية للرقابة على المُصنفات السمعية والبصرية لجنة رقباء ثلاثية برئاسة مُدير الإدارة العامة للرقابة على الأفلام الأجنبية، لمُراقبة الفيلم، وقدمت تقريرا وافيا عن الفيلم تضمن عرض العديد من المُلاحظات التي تؤكد فداحة المُغالطات التاريخية المُتعمدة التي تسيئ لمصر وحضارتها الفرعونية وتاريخها العريق، في محاولة ليست هي الأولى لتهويد الحضارة المصرية، مما يؤكد بصمات الصهيونية العالمية على الفيلم الذي بنيت فكرته على عدد كبير من تزييف الحقائق التاريخية، والمُغالطات الفادحة.

تعود أحداث الفيلم إلى مصر الفرعونية عام 1300 ق.م، في مدينة ممفيس، ومن هنا تبدأ أولى المُغالطات التاريخية، حيث يظهر فيه "العبرانيون" على أنهم قضوا في مصر 400 سنة يقاسون فيها من ويلات العبودية والسُخرة في بناء الأهرامات والتماثيل الفرعونية، ولمواجهة هذا الظلم قام مُوسى- الذى أظهره الفيلم في صورة قائد عسكرى- بتكوين جماعات مُسلحة من بنى إسرائيل لمُجابهة المصريين، ليحررهم من العبودية. ورغم أن مادة الفيلم مُستمدة من منظور توراتي إلا أن أحداثها جاءت بعيدة تماما عن قصة "نبي الله مُوسى عليه السلام" التي وردت في الكتب السماوية الثلاثة".

أكد البيان: "هناك مُغالطات فادحة في العديد من مشاهد الفيلم، حيث يظهر طفل صغير عدة مرات على أنه الوحى الإلهي، الذي يرشد مُوسى إلى الطريق القويم، ويملي عليه وصاياه وعقائده، وكأنه الذات الإلهية الذي تجلى لمُوسى في طور سيناء. الفيلم يقدم صورة غاية في العنصرية ليهود مُوسى، فلم يقدمهم على أنهم الطبقة المُستضعفة في مصر، بل قدمهم على أنهم الطبقة القادرة على المقاومة المُسلحة، فيقومون بتفجير السُفن التجارية، ويحرقون بيوت المصريين ويجبرون الفرعون على الخروج. أظهر الفيلم المصريين على أنهم متوحشون، يقتلون يهود مُوسى ويشنقونهم، وينكلون بهم ويمثلون بجثثهم في الشوارع بصورة بشعة، وهذا يتنافى تاريخيا مع الحقائق التاريخية، حيث إن المصريين القدماء لم يعرفوا عملية الشنق، وهذه الأحداث ليس لها أي سند تاريخي، فهذه المشاهد لم تحدث نهائيا ولم يثبت تاريخيا أنها حدثت. وبسبب ظُلم المصريين ليهود مُوسى تتوالى اللعنات على مصر: "فتتلوث مياه النيل بالدماء، والضفادع، والذباب، والجراد، ليتحول أهل مصر إلى الصراخ، والعويل، والبكاء". وفى نهاية الفيلم يعود مُوسى لزوجته ومعه أتباعه، لتسأله: "هل عدت وحدك؟"، فيرد قائلا: "لقد نجوت بالصفوة"، أي شعب الله المُختار، في إشارة عنصرية واضحة".

ذيّل تقرير قرار اللجنة: "ومما سبق كنا نود أن نصرح بعرض هذا الفيلم انتصارا لحرية التعبير والإبداع، إلا أن هذا قد يؤدي إلى تسريب تلك الأفكار المغلوطة التي يبثها الفيلم، لجيل يستقي مُعظم معارفه وثقافته عبر تلك الأفلام، والتي تضرب التاريخ المصري في مقتل، ولذلك توصي اللجنة برفض الفيلم، وعدم عرضه في دور العرض المصرية".

خامسا: ورغم كل ماسبق ذكره، لم يكتف جابر عصفور، وزير الثقافة، بهذا التقرير، بل شكّل على الفور لجنة علمية خارجية برئاسة الدكتور محمد عفيفي، وعضوية رئيس الرقابة د.عبد الستار فتحي، واثنين من أساتذة الآثار المصرية، لمُشاهدة الفيلم وكتابة تقريرهم عن ذات الفيلم، وجاء تقرير اللجنة العلمية مُطابقا تماما لما ورد في تقرير لجنة الرقباء، ليؤكدوا نفس المُغالطات التاريخية، ويوصوا بعدم عرض الفيلم نهائيا؛ لأنه يعطي صورة ذهنية مُزيفة وخاطئة ومغلوطة عن تاريخ مصر".

إذا ما عدنا إلى فيلم **Exodus: Gods and Kings** سنجد أنه في عام 1300 قبل الميلاد، استعد مُوسى، وهو جنرال وعضو مقبول في العائلة المالكة المصرية، لمُهاجمة الجيش المعسكر مع الأمير رمسيس في قادش. كاهنة عليا تتنبأ بنبوءة من أمعاء الحيوانات، تتصل بوالد رمسيس، سيتي الأول، وتخبر الرجلين عن النبوءة التي يجيئ فيها "زعيم"- إما مُوسى أو رمسيس- والمُخلص "سيقودها في يوم من الأيام".

خلال المعركة، أنقذ مُوسى حياة رمسيس، وتطوع مُوسى للذهاب إلى مدينة فيثوم بدلا من ابن عمه للقاء نائب الملك الذي يشرف على العبيد العبرانيين. عند وصوله واجه العبد جوشوا وهو يتعرض للجلد ويتساءل عن الجلد الشرير. يُذهل مُوسى من الظروف المروعة التي يجب على العبيد أن يكدحوا فيها. يلتقي مُوسى بكبار العبيد ليرى ما إذا كان العبيد يخططون لإثارة الفتنة كما ادعى نائب الملك. بعد الاجتماعات المذكورة تلقى مُوسى رسالة عبر يشوع مفادها أن نون يبحث عنه. وجد موسى نون في بيت الصلاة حيث أخبره بنسبه الحقيقي. هو ابن لأبوين عبرانيين أرسلته أخته مريم لتربيه ابنة فرعون- وُلد أثناء إبادة ورثة اليهود- يذهل مُوسى من الوحي ويغادر غاضبًا. يتم خلال ذلك مُهاجمته من قبل اثنين من الحراس وقتل أحدهما. ومع ذلك، سمع جاسوسان عبرانيان قصة نون وأبلغا نائب الملك باكتشافهما.

يعود مُوسى إلى المنزل بعد وفاة سيتي بفترة وجيزة، ويصبح رمسيس الفرعون الجديد "رمسيس الثاني". هجب، نائب الملك، يكشف النسب الحقيقي لمُوسى لرمسيس، لكن رمسيس غير مُقتنع. بناءً على طلب الملكة تويا، استجوبت الخادمة مريم، التي تنفي كونها أخت مُوسى. عندما هدد رمسيس بقطع ذراعها؛ تدخل مُوسى لإنقاذها وأكد أنه عبراني. ورغم أن تويا يريد قتل مُوسى، إلا أن رمسيس الذي لا يزال غير راغب في تصديق القصة ينفيه بدلاً من ذلك. قبل مُغادرة مصر التقى مُوسى بأمه بالتبني ومريم، التي تشير إليه باسم ولادته موشيه. بعد رحلة في الصحراء جاء مُوسى إلى مديان حيث قابل صفورة ووالدها يثرو. وأصبح مُوسى راعياً، وتزوج صفورة، وولد ابنًا، جرشوم .

بعد سنوات، أُصيب مُوسى في انهيار صخري. صادف شجيرة مُحترقة وصبيًا، وهو مظهر من مظاهر إله إبراهيم. أثناء تعافيه يكشف مُوسى عن ماضيه لصفورة، ويكشف عما طلبه الله منه. ويعود مُوسى الى مصر، ليجتمع مُوسى مع نون وجوشوا، وكذلك التقى بأخيه هارون لأول مرة. يواجه مُوسى رمسيس ويطالب بتحرير العبرانيين من العبودية فيرفض رمسيس الاستماع ويصر على أن تحريرهم أمر مُستحيل اقتصاديًا. عندما هدد مُوسى حياة رمسيس؛ أمر رمسيس بموت مُوسى وكذلك قتل عائلات عبرية عشوائية حتى يتم العثور على مُوسى. باستخدام مهاراته العسكرية قام موسى بتدريب العبيد وقيادتهم في تمرد؛ مما دفع رمسيس إلى الانتقام بقسوة. ظهر الله لمُوسى وشرح أن عشر ضربات سوف تؤثر على مصر. ألحقت الأوبئة التسعة الأولى أضرارًا جسيمة بمصر وشعبها، لكن رمسيس لم يتراجع ، بل زاد اضطهاد شعبه للحفاظ على مركزه.

يشعر مُوسى بالرعب عندما علم من الله أن الطاعون العاشر سيكون موت جميع الأطفال البكر، لكنه يتبع الخطة، ويوجه العبرانيين لحماية أنفسهم من خلال تغطية أبوابهم بدم الحملان. في تلك الليلة، مات جميع أبكار مصر، بمن فيهم ابن رمسيس الرضيع. رمسيس مُدمر، يستسلم، ويسمح للعبرانيين بالمُغادرة.

أثناء الخروج، اتبع العبرانيون طريق مُوسى الأصلي عبر الصحراء باتجاه البحر الأحمر. لا يزال رمسيس حزينًا على ابنه، ويجمع جيشه ويطارده. بعد أن شقوا طريقهم عبر ممر جبلي خطير، وصل مُوسى والعبرانيون إلى حافة البحر غير مُتأكدين مما يجب عليهم فعله. في حالة من اليأس ألقى مُوسى سيفه في البحر الذي يتراجع ويمهد الطريق إلى الجانب الآخر. يواصل رمسيس وجيشه المُطاردة، لكن مُوسى يبقى في الخلف لمواجهتهم. يعود البحر الأحمر إلى الوراء ويغرق غالبية المصريين "يعبرون البحر الأحمر".

نجا مُوسى وعاد إلى العبرانيين. نجا رمسيس أيضًا، لكنه أصيب بالذهول والذهول من تدمير جيشه وعدم وجود طريقة واضحة للعودة إلى مصر. قاد مُوسى العبرانيين إلى مديان حيث اجتمع مرة أخرى مع صفورة وجرشوم. في جبل سيناء، يكتب مُوسى الوصايا العشر التي ستحل محله كقانون عند وفاته. بعد سنوات، رأى موسى المُسن الذي يمتطي تابوت العهد. الله يسير مع العبرانيين عبر الصحراء.

من الغريب تأكيد "سكوت" أن ما أثار اهتمامه عن مُوسى ليس الأشياء الكبيرة التي يعرفها الجميع. بل إنها أشياء مثل علاقته برمسيس "الثاني، الفرعون". إنه تطلع إلى الأسباب الطبيعية للمُعجزات بما في ذلك حدوث تسونامي في البحر الأحمر. ووفقًا لسكوت، فإن انفصال البحر الأحمر كان بسبب تسونامي، يُعتقد أنه نتج عن زلزال تحت الماء قبالة الساحل الإيطالي حوالي 3000 قبل الميلاد. وأنه أراد أن ينقل الإحساس بأن كل شيء يمكن أن يكون ظاهرة طبيعية مثل الكسوف أو تسونامي، وليس مُجرد شخص يلوح بعصا في البحر.



أما "كريستيان بيل فيري"/ مُوسى فهو بمثابة رجل على الأرجح مُصاب بالفصام، وكان أحد أكثر الأفراد البربرية الذين قرأ عنهم في حياته.

المُؤلف بريان جوداو قال: "من الدقة تصوير مُوسى على أنه بطل غير كامل، لذا فإن المسيحيين لن يعترضوا على ذلك، ولكن لكي نكون مُتطرفين لدرجة أن نسميه أحد أكثر الناس همجية في التاريخ، فهذا يبدو وكأنه يبتعد عن طريقه أن ينأى بنفسه عن الأشخاص الذين تعتقد أنه يريد أن يناشدهم".



سينما

أورفيوس : السينما المُحرَّمة

محمود عوّاد

العراق

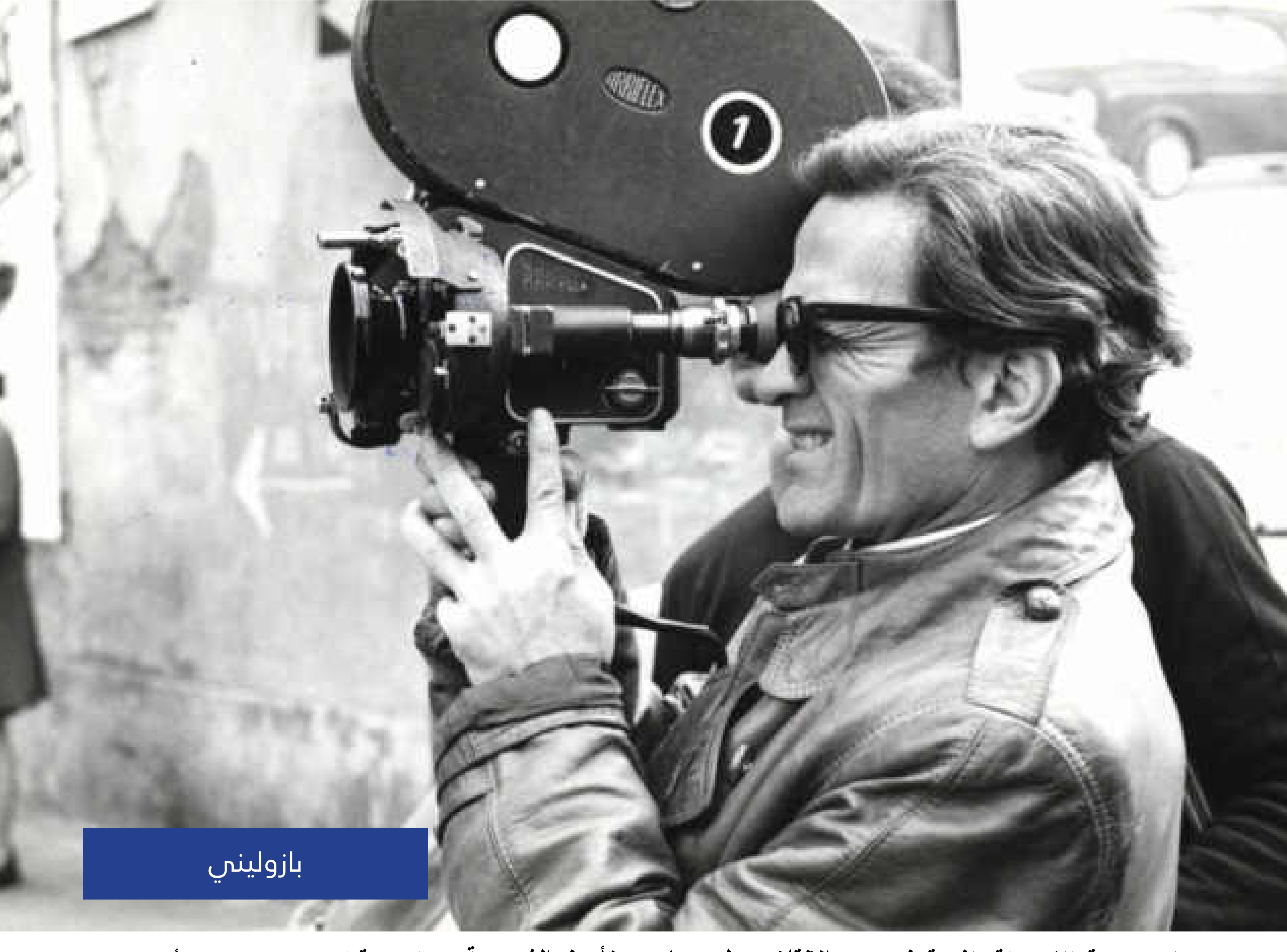
لولا السينما لانهارت حضارة الشعر؛ إذ هي الإقامة في البرق الاستثنائي للزمن. بفضلها توصل الفن لجوهر أبديته الكامنة في التغنّي بالكثافة الحسية. واستغورت معها الصورة سريّة غموضها في تّطواف دائم للجسد حول الأشياء في تلاحم حواسي أضاف الكثير من الفلسفات للمدونة الفكرية للوجود.

يتفوق المتن البصري لبازوليني في مجمل أفلامه على المتن الشعري لديه، لكن ليس من المعقول أن نبعد الشعر عن سر تفوق عالمه الفيلمي، فنظريته الإخراجية تقع في المُنتصف بين الشعر والسينما، شأنه في ذلك شأن تاركوفسكي، بيد أن ما يُميز شعرية بازوليني أنها طرسية الإيقاع والاشتغال، ذلك في اهتمامه بالسياحة في المتون التاريخية المحظورة، بمخيال استعادي، وكأنه في تحريض دائم للكاميرا في أن تتمرد على مدونتها الإبداعية. إنها السينما التي يستمع فيها الشعر إلى تنفّسه البصري المُتباطئ زمنياً في صمت فات الفنون الأخرى اكتشافه.

السينما جُرح أكواريومي، مَكَّنَ باوزليني من أن ينظر في حياته العنيفة بتأمل شاعر، وفطنة فيلسوف؛ فراح يكتب ويصوِّر بروح مُلتاعة ومخيال مُندفع صوب فجيعته البصرية التي لن يستطيع غير بازوليني ترسيم ملامحها.

إن في تصفحنا للمدونة السينمائية العالمية سيظهر لنا شبح بازوليني عابثا في إنجيل الكاميرا، ومُنددا بوعورة العقل السينمائي، فهو من أوائل المُخرجين الذين نادوا بتحرير الفيلم من ثقافة الاستهلاك والرأسمالية، وكان يرى في نفسه مُناضلاً سينمائياً، وليس مُخرجا فحسب. إذا ما كانت السينما بالنسبة لبازوليني محاولة في إعادة اللغة، فهل يجوز لنا اعتبار سينماه شريط جسدي يدور في بكرة اللغة غير المشروخة حياتيا على مستوى الاستعمال اللّساني، أم أنه أراد أن يذهب بالسينما إلى جغرافيات تكاسل المخيال السينمائي في أن يطأها؟

تُعد الحقبة التي لمع فيها اسم بازوليني من أخطر الحُقب في تاريخ إيطاليا على المستويين الإبداعي والسياسي؛



بازوليني

ما جعله عرضة للمُساءلة الذاتية في ما الذي سيقدمه للفن السابع، وكيف سيضمن حضوره في لائحة مُفكري السينما أمثال فيلليني، دي سيكا، فيسكونتي، أنطونيوني، بيرتو لوتشي الذي يصف مهارة مغنّي هذه الأعراس البصرية: "عندما كنت أراقب بازوليني وهو يصور فيلم "أكاتون" شعرت وكأنني أشاهد اختراع السينما، كان كمن يذهب إلى المدرسة وعليه أن يخترع الكتابة".

هكذا نجح بازوليني في أن يخترع سينماه بشغف وجهد كبيرين، أما سياسياً فكان يُنظر إليه بعين النبذ والاستعداء دائما، واللافت أنه كسب عداوة طرفي النزاع في زمنه وهما الكنيسة والماركسية، فمن وجهة نظر الطرف الأول أن سينماه قائمة على إشاعة الفواحش والمُحرمات وخارجة عن الأعراف الدينية والاجتماعية، أما فيما يخص الماركسية فترى بأنه يرعى الانقلاب على مبادئ وتأريخ الشيوعية، وليس خافيا على المُهتمين بالسينما أن لبازوليني رأي مُخالف لماركسية الطبقات الأرستقراطية، وكثيرا ما دعا لتصحيح مسار اليسار السياسي، حينما تحول على يد مُنظري الثورة الأيديولوجية وليست الإنسانية. وكما وصلنا من كتّاب سيرته وحواراته أن الفردانية الإنسانية هي شاغله الوحيد، فهو الرافض لتحويل الدفاع عن الإنسان كوجود جماعي لشعارات مُقدسة قامعة لنضال الإنسان في سعيه للحصول على الحرية الفردية، وكانت حصيلة هذا الانتماء الإنساني المُتجذر في روحه أن تُكال بحقه التهم والشائعات اللاأخلاقية، وأن يموت مقتولا برصاص أُختلف كثيرا في تحديد هويته.

ليس الاحتفاء بالمتون الغابرة مثل الديكامرون، وأوديب ملكاً، ومدرسة الخلاعة لماركيز دو ساد، وأميديه، هو ما مَيَّز سينما بازوليني، بل ثمة عوالم وسمات جعلت من مُنجزه في الصدارة دائما، ومن أبرزها تفرده في قراءة تلك المتون بصريا، والعمل على التعامل معها بمخيال تأليفي، أي أنه يعيد صياغة المتن التراثي بما يتناسب وجماليات السينما المُعاصرة لديه، كيف لا وهو أكثر من نَظَّر للغة والعلامة في السينما المُعاصرة بشهادة أمبرتو إيكو، وتبيَّن ذلك في مقالته "السينما الشعرية" التي يعدَّها النقاد بياناً نظرياً مُوغلاً في الخصوصية والتفرد.

من بين الأمور التي تُعاب على بازوليني مُبالغته في توظيف العهر والبذاءة سينمائيا، وكان دافعه من وراء ذلك تخليص الشاشة من الطهارة المُزيفة، ومواجهة الإنسان لتراثه بعين مُتأملة وفاحصة، عين غير خاضعة للمُزايدات الأخلاقية، عين تتنزه بحرية من دون رقابة من أحد.



وكان يرى في ذلك خطوة لازمة نحو ذات راسخة، وخروج عن الإجماع الديني والسياسي. وظهرت هذه النزعة لديه في فيلم ''المسيح''، المحطة التي جعلت منه عدواً مُباشرا للكنيسة، وهدفاً مُستقبلياً لها. لقد كان بازوليني يرى في السينما ما يراه ريلكه في الشعر من أن ''الرعب بداية الجمال''، وقد كان فيلم ''سالو'' تجسيداً لروح ذلك الرعب الذي يمثل خلاصة الجمال البازوليني، حيث الخلاعة في أوجها. وعلى هذا الأساس نكون في صدد سينما ديوزينوسية، بحر من المُتع المحظورة، والطقوسية المُتألِّهة بجمال الأجساد المتوحمة من كلا الجنسين.

الفيلم العابر لتوقعات اللذة، وليس ثمة ارتعاد خلاعي مُقارب لأهوال ''سالو''، وكأننا أمام ولادة ملاك في ''زريبة خنازير''. ولا تصدر مثل هذه الأعمال الفنية إلا من فنان جاهر في دعره الفني ومُعارضته للمُؤسسة الأكاديمية إذ يقول: ''مُستقبلي لن يكون مُستقبل أستاذ جامعي بالتأكيد، أرى أني بتُّ موصوماً بعلامة رامبو أو كابوانا، أو وايلد أيضاً، شئت أم أبيت، تقبَّل الآخرون أم لم يتقبَّلوا''. ووفقاً لهذه العبارة يكون قد أعلن انتماءه المُباشر لأرومة المنبوذين.

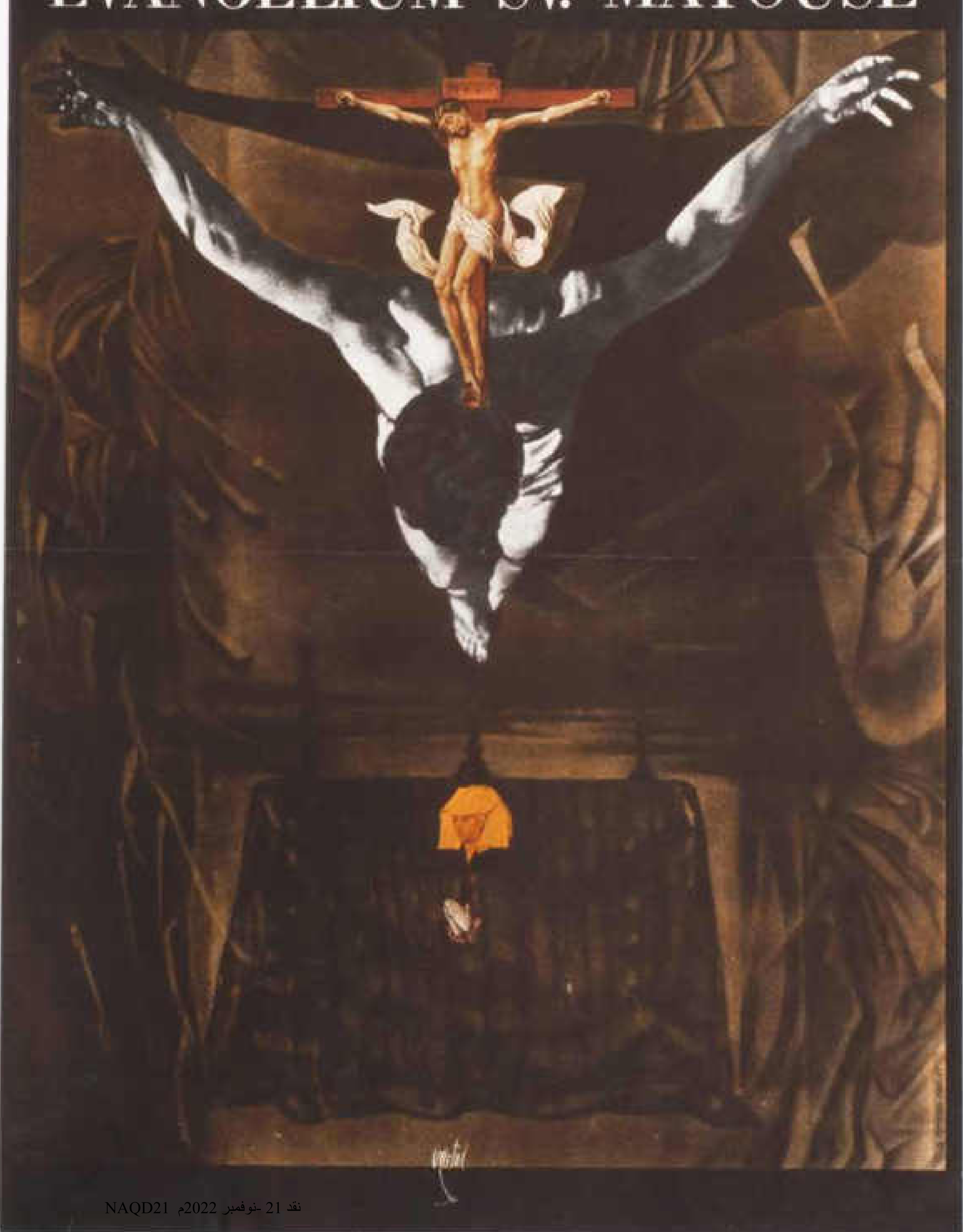
إلى جانب اهتمامه بالحكاية التراثية في متونها الإشكالية، تميزت سينما بازوليني باللعب على المكان بوصفه سردية بصرية أسهمت في تحفيز دور العين في تخطيها للمشهدية المتوقعة، فكان اختياره لسرديات العربدة مُوائما لأمكنته الطقوسية، ما وضعه في مُقدمة مُخرجي العمارة السينمائية، فغالبا ما يضطلع المكان بتسريد الحكاية بصريا، وليس ثمة فارزة بين المكان والحكاية لدى بازوليني في انتباهةٍ منه لتوأميةٍ أبديةٍ بين المكان وثيمة الفيلم.

لا يمكن النزول لبئر السينما من دون المرور بعالم بازوليني، الملاك الديوزينوسي المُحارب للتابوهات بكاميرا الشعر، فإذا ما نظرنا في سيرته نجد أنه قد مزج بين الواقع والمخيال في صـورة لم تشهدها شاشة السينما من قبل. إنه الوجه البصري لعربدات دو ساد، فِكرٌ مشبَّع بعوالم الجمال المُضاد اجتماعياً وفنياً.

يبقى السؤال الرئيس حاضرا على طاولة الفكر السينمائي: هل اختلفت السينما مع بازوليني، وما الأدوات الخاصة به التي مكَّنته من تجديد الشاشة؟ فمن وجهة نظري يُعدَّ المكان هو شفرة أفلام السينما الطقوسية والكرنفالية المُرتكزة على معمار بصري يمنح الصورة شعرية ماحية للتخوم بين اللغة والرؤية، إنها السينما التي تحوّل فيها المكتوب إلى أوشام أسطورية على جسد الإبداع.

في فيلم ''أميديه'' أماط بازوليني اللثام عن الحضارة الغربية، كاشفا بذلك عن الملامح المخفية لوهم الشعارات الرنانة، في تعرية استنكارية عن كيفية التهام هذه الحضارة لأبنائها استجابةً منها لغرائزِ البقاء والهيمنة؛ والحال نفسه في ''أوديب ملكاً'' المُستَفِزّ للتراث الغربي بأسئلة مُعاصرة.

قد يبدو مما تقدم أن المناخ السري لهذه السينما مُنبثق من فكرة صرعات روحانية أُصيب بها المُخرج نفسه؛ فكانت خياره الوحيد لأنها وحدها من تتصف بنصاعة الحقيقة بلا تزييف، حقاً إنَّها يصدق عليها جملة ''إيف بونفوا'' من أنَّها ''ضحكٌ مُغطّى بدم''.


Italský film Piera Paola Pasoliniho
EVANGELIUM SV. MATOUŠE

سينما

الفيلم الكولومبي "احتضان الأفعى"[1]

فيلم احتضان الأفعى، هو قصة درامية عن تأثير الاستعمار الأوروبي على منطقة الأمازون. تم تصويره على الحدود بين كولومبيا والبرازيل، وهو يتبع اتجاهين للقصة في زمنين مُختلفين، ويصور نصاً كُتب بالتشاور مع القبائل الأصلية في تلك المنطقة. ومع ذلك تظهر بوضوح في الفيلم، وجهة نظر المُخرج الخاصة في الموضوع.

إنه فيلم بارع جداً، ويتناول موضوعاً شديد الحساسية. جُمّعت المادة الخاصة به بعناية شديدة، ويستحق المُشاهدة فقط لوجود المشاهد الرائعة للغابات، التي نراها إما بأعين الذين يجدفون بالقوارب في النهر، أو من خلال مجموعة مُستكشفين يمضون في طريقهم بين أشجار وشجيرات الغابة المُتشابكة بشكل كبير.

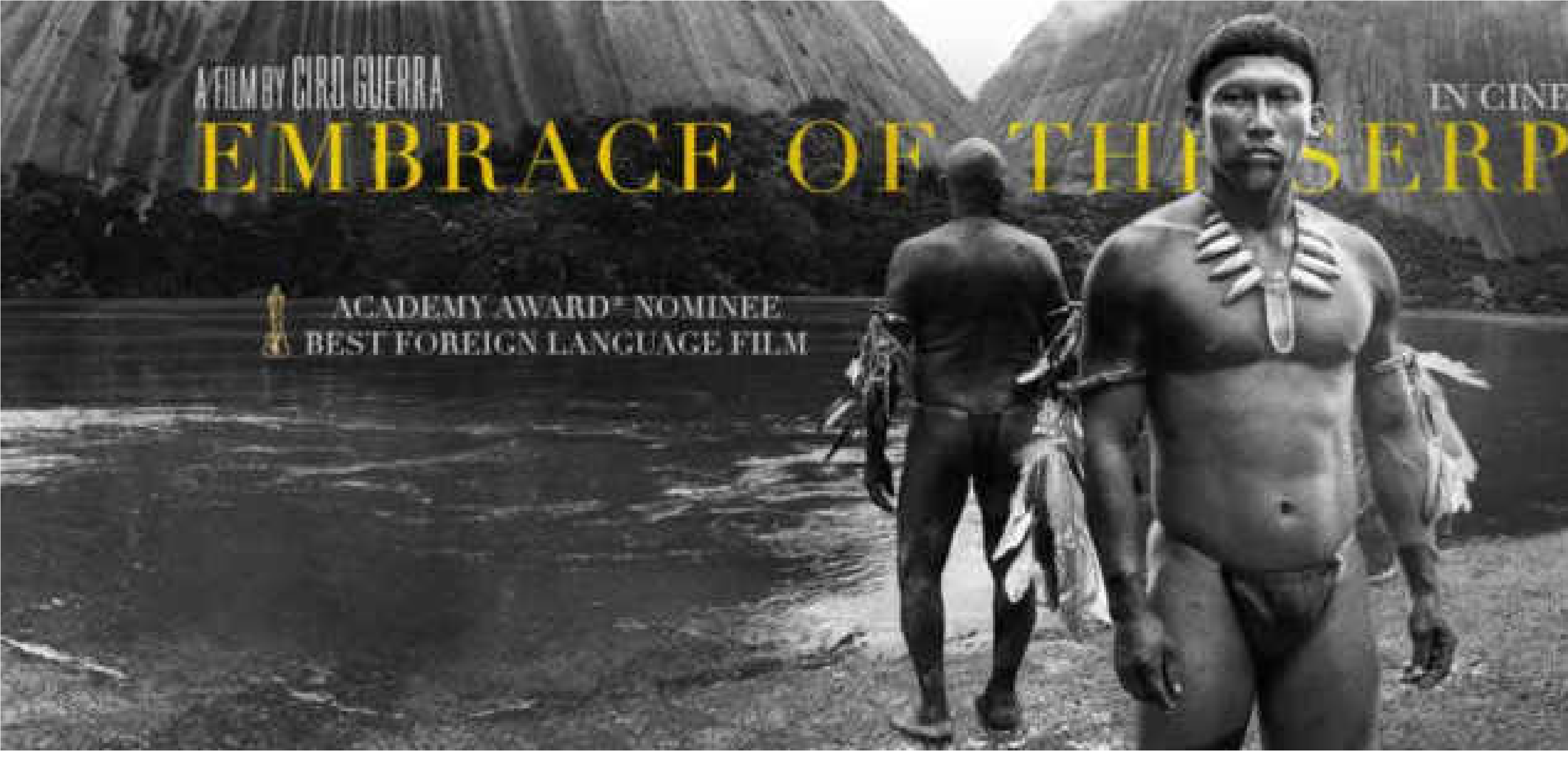
يبدو أن المُخرج والكاتب الكولومبي سيرو غويرا، لم يصور أي منظر جميل شاعري، أو أي لحظة غامضة ساحرة من دون أن يستفيد منها كنقطة انطلاق ليظهر الصراع بين الأوروبيين البيض، والسكان الأصليين الذين يستغلهم البيض بشكل كبير- حتى وإن كان هؤلاء البيض علماء ومُستكشفين يظنون أنفسهم أكثر استنارة وثقافة من أصحاب المصانع والجنود البيض العاديين.

ليست هناك مُشكلة كبيرة في الفيلم، ولكن أيضاً ليس فيه شيء رائع- بعيداً عن مُجرد ظهوره كفيلم سينمائي بالطبع، لأن تصوير أي فيلم في مثل هذه المواقع داخل الغابات هو شيء ضخم جداً، كما أقر المُخرج وارنر هيرزوج، والذي تأثر به غويرا أثناء تصوير فيلمه هذا، حين صور هيرزوج بعض أفلامه في الغابات، وقال: "يكون المُخرج ضد الطبيعة وقتها"، كما في أفلامه "أغيرري، غضب الله"، و"فيتزكارالدو". حيث وضح أنه للتصوير في موقع مثل هذه الغابات، لا بد للمُخرج أن يضع في حسبانه، أن مياه تلك الأنهار مليئة بالثعابين والأفاعي التي إما أن تكون سامة، أو أن تقبض على فريستها وتعتصرها. كما أن البيئة المُحيطة لا بد أن تجعل أحداً في الفريق يلتقط أحد



مات زوللر سايتز / الولايات المُتحدة الأمريكية[2]

ترجمته عن الإنجليزية:
تغريد فياض
لبنان / مصر



الأمراض المُعدية هناك، أو أن يموت في بعض الحوادث فيها.

هناك الكثير من الاستعارات والصور الخيالية في التصوير حول كل زاوية أو انعطافة للنهر، وجويرا كان بارعاً في استغلالها لصالح فيلمه وقضيته. تعتمد افتتاحية الفيلم على مشهد لأفعى أناكوندا ضخمة تضع بيض صغارها. وهو مشهد فيه إيحاءات من الكتاب المُقدس، كما أنه أيضاً يوحي بتشبيه صريح للاستعمار هناك، حيث تلد فترة استعمار وغزو جنّة عدن من قبل البيض فترة غزو أخرى، وهكذا بشكل لا ينتهي.

لكن رغم هذا المشهد، والكثير مثله في الفيلم، فإنه لا يُعتبر فيلماً ذا رؤية مُميزة، فقصته بعيدة عن الخيال وركيكة، ومن المُمكن أن نراها في أي فيلم تجاري.

الشخصيتان الرئيستان من البيض، موضوعتين بشكل غير مُتماسك وهما لشخصين حقيقيين، أحدهم لعالم الأعراق الألماني ثيودور كوش غرنبيرغ، الذي اكتشف نهر يابورا ونهر ريو نيجرو، والذي يقع على الحدود مع فنزويلا، في أوائل القرن العشرين. والشخص الآخر هو عالم النبات والباحث في علم التخدير الأمريكي ريتشارد إيفانز شولتز، والذي درس أعراق النباتات في الأمازون، في الأربعينيات من القرن الماضي.

العالم الألماني يُشار إليه في الفيلم باسم ثيو، ويلعب دوره في الفيلم المُمثل "جان بيفويت أوف بورجمان"، ويبدأ الفيلم حينما يصل ثيو للمكان وهو يعاني من مرض الملاريا، ويكون بحاجة لدواء ينمو هناك محلياً، بالإضافة إلى حاجته لشخص يعتني به أثناء مرضه. أما العالم الأمريكي فيدعى في الفيلم إيفان، ويقوم بدوره المُمثل "بريان دايفيز"، ويكون هنا أمريكي يبحث عن نبات يسمى " ياكرونا"، وهو نبات ينمو على أشجار المطاط ويحسن من نوعيتها. ويبدو إيفان وكأنه يتعقب طريق ثيو الماضي، كما أنه يحتفظ ببعض من مجلات ثيو في حقيبته.

النسيج الذي يربط بين العصرين هو كاراماكاتي، آخر شخص مُتبق من قبيلة كوهيانو، ويقوم بدوره في الفيلم في فترة الشباب المُمثل "نيلبيو توريس"، أما دوره كرجل عجوز فيقوم به المُمثل "أنتونيو بوليفار".

قد يكون تركيز صُناع الفيلم قد شدد على السؤال الوجودي الأساسي لكاراماكاتي، وهو: "من هو الذي سيستطيع الهروب من الخديعة هذه المرة؟"، وهو الذي يؤمن بأنه لن يأتي خير من مُساعدة الرجال البيض، ولديه أسبابه لذلك. لكن كاراماكاتي يلين عندما يأتي إيفان بنظارته المُنمقة، وسلوكه المُهذب.

يمتلك غويرا طريقة رائعة لتبرير الشكل الوهمي في تقديم ثيو وإيفان للسُكان الأصليين، حيث يوضح أن طريقة إيفان وثيو المُهذبة وفضولهم العلمي، جعل من الصعوبة حتى لأكثر السكان الأصليين تطرفاً من أن يرفضهما- حيث كانت أول كلمات لثيو من كاراماكاتي، هي: "اذهب بعيداً"، لكنه بعد ذلك، يقضي طوال الفيلم في صحبته!

لكننا نرى بعد ذلك، كيف يمكن لهذه الانفراجة في العلاقات الإنسانية بينهما أن تفسد، بسبب التصرفات الأبوية المُسيطرة والجاهلة من أبناء الغرب تجاه السُكان الأصليين.

ثمة مشهد في بداية الفيلم، نرى فيه كيف يقوم المُناضل كاراماكاتي بتفجير قارب الرجل الدليل، ماندوسا- يقوم بدوره المُمثل يونيكو ميج- وهو من يساعد ثيو في رحلته في النهر، وذلك لأن قبيلة ماندوسا كانت قد استسلمت للبيض من دون قتال، ونستعد بعد ذلك لتقبل وجود خيانة في الأحداث. وهناك مشهد آخر ساحر، حيث يقوم فيه ماندوسا وثيو بالرقص والغناء بلهجة المحليين، حول نيران المُخيم، للترفيه عن أفراد قبيلة ماندوسا.

نرى هنا كيف أن أفراد القبيلة من الأطفال والآباء، وقد تعاملوا بحفاوة مع الأوروبيين، لكن نرى في صباح اليوم التالي كيف أن ثيو

يتعامل معهم بعنف وتعالي، عندما يعلم أنهم أخذوا منه بوصلته، ويخبر كاراماكاتي، أن هؤلاء السُكان كانوا يستخدمون الشمس والنجوم في إبحارهم لآلاف السنين، وأنهم بحصولهم على تلك البوصلة، فإن المعرفة عن طريقها ستذهب هباءاً معهم. يغضب كاراماكاتي ويقول له: "لا تستطيع أن تمنعهم من التعلم، فالمعرفة ملك لجميع الناس".

في الفيلم مُلاحظات حادة عن مفهوم المادية، وغرور الأوروربيين- يصر ثيو على حمل كل أمتعته في الرحلة معه، في صناديق كبيرة، وفي حقائب الظهر، وحتى عندما يقومون بتسلق الصخور الموجودة على ضفة النهر، وهي لحظات مُنفرة وكريهة من العنف والرعب، ولكنها تتفق تاريخياً مع الحقيقة. كما نرى الكثير من لحظات التنافر بين المُستكشفين ثيو وايفان، وكاراماكاتي في شبابه، وعندما أصبح عجوزاً.

لكن يبدو أن الفيلم لا يريد لهذا المشهد أن يمر بسلاسة، حينما يحمل ثيو مُمتلكاته بشكل عنيد معه في كل مكان يذهب إليه، فكان لا بد أن يعلق كاراماكاتي دوماً على ذلك، خلال أحداث الفيلم، كما أن المُخرج لا يسمح لنا بأن نستنتج بأنفسنا، مدى ضخامة الحدث والإحساس بالوحدة، في حياة كاراماكاتي العجوز، حين لا يستطيع تذكر رموز ثقافته، حيث فقد هويته مع مرور السنين باحتكاكه مع الأوروبيين، فيعرض لنا كيف أن كاراماكاتي العجوز صنع جداراً طباشيرياً ضخماً ليرسم عليه رموز قبيلته ودلالاتها، رغم أنه لا يتذكرها الآن، ولا يستطيع كتابة شيء عليه، وحتى أنه يشتكي لإيفان من ذلك. تعتبر هذه الأشياء في المشاهد مُحبطة، لأنه عدا ذلك فإن الفيلم مُبدع في مفهومه، واستثنائي في تنفيذه، ومليء بالأبطال الذين تتطور دوافعهم وشخصياتهم بوضوح وبطريقة مرحة على امتداد الفيلم.



سيرو غويرا

----

1 - موقع روجر إيبرت. كوم -rogere .bert.com

2 - مات زوللر سايتز، هو مُحرر كبير في موقع روجر إيبرت. كوم، وناقد تليفزيوني لمجلة نيويورك، وموقع فالتشار، ومُتأهل لجائزة بوليتزر في النقد.





ACADEMY AWARDS®
BEST FOREIGN LANGUAGE FILM
OFFICIAL ENTRY · COLOMBIA

"One of the most singular cinematic experiences you could hope to have."
THE PLAYLIST

EMBRACE of the SERPENT

A FILM BY CIRO GUERRA



دراسة

سينما

Divines.. تجليات الكوميديا الإلهية في مُجتمعات بائسة



محمود الغيطاني

مصر

إذا ما قمنا بترجمة عنوان الفيلم الفرنسي القطري Divines للمُخرجة الفرنسية/ المغربية الأصل هدى بن يمينة سنجد أن الكلمة تعني "إلهي"، ورغم أن الفيلم يتحدث عن المُجتمعات الصغيرة/ الجيتوهات التي تعيش في ضواحي العاصمة الفرنسية باريس، وحياة هذه المُجتمعات المُهمشة تهميشا تاما ومُتعمدا باعتبارهم مواطنين من الدرجة الثالثة، ويتناول الفيلم حياتهم الاقتصادية المُتردية، وأثر ذلك على المُجتمع الفرنسي ككل، وما يمكن أن يسوده من عنف وجريمة وانفجار؛ نتيجة هذا التهميش والإفقار، إلا أننا نلمح ثمة نظرة ثقافية مُبطنة في طيات أحداث الفيلم التي تكاد تكون عنيفة وغارقة في الجريمة والإتجار في المُخدرات والجنس.

ثمة نظرة ثقافية/ فلسفية لدى المُخرجة تريد من خلالها القول: إن ما يحدث في هذه الحياة من فوضى وظلم وجريمة وفساد مُجرد كوميديا إلهية، تبعا لمفهوم الشاعر الإيطالي دانتي إليجييري، أو أن الله قد خلق هذا العالم ثم انشغل عنه، إن لم يكن قد تناساه ولم يعد يتذكره؛ الأمر الذي يؤدي إلى المزيد من الظلم والجريمة والعنف والبطش الذي يسود المُجتمعات، فضلا عن توحش الرأسمالية التي تزيد الفقراء إفقارا وبؤسا حتى أنهم يظلون ضائعين في الحياة، لا أمل لديهم في أي شيء سوى محاولة الثراء بأي سبيل حتى لو من خلال التجارة في المُخدرات والجنس والجريمة المُنظمة؛ كي يلحقوا بالأغنياء ويصعدوا معهم في السلم الاجتماعي بدلا من مُعاناتهم وبؤسهم اللذين يلاقونهما على يد هؤلاء الأثرياء.

ربما نلمح هذا المفهوم الذي حاولت المُخرجة بثه في طيات أحداث فيلمها بتلقائية، ابتعدت فيها كثيرا عن الأسلوب المُباشر وخطابيته، في العديد من المشاهد الدالة على نظرتها الثقافية، أو ما تريد إيصاله للمُشاهد لا سيما في مشاهد ما قبل التيترات Avant Titre حينما يبدأ الفيلم على مشهد ضبابي داخل أحد المساجد التي نرى فيها سُكان مُعسكر الغجر وقد اجتمع عدد منهم أمام إمام المسجد الذي

يقرأ الفاتحة بصوت عالٍ مهيب ذي صدى، ثم لا يلبث أن يبدأ في شرح معنى الآيات للجالسين أمامه. إن بداية الفيلم من خلال هذا المشهد الافتتاحي، وحرصها على أن يكون ضبابيا مصحوبا بالصوت العالي للمُقرئ ذي الرجع العميق للصوت يحمل داخله الكثير من المعاني التي تؤكد على أن المُجتمعات الصغيرة البائسة تؤمن بالأسطورة الدينية، ورغم بؤسها وفقرها الشديد، والظلم الاجتماعي الواقع عليها بسبب تهميشها وعدم الاهتمام بها، إلا أن أفراد هذه المُجتمعات دائما ما يلجأون إلى الماورائيات، أو ما هو أسطوري وغيبي في التغلب على ظروفهم التي يجدون فيها الكثير من الظلم- باعتبار أن كل ما هو غيبي لا بد أن يكون سندا سحريا للتغلب على المأزق الوجودي للإنسان- أي أنهم يتخذون من فكرة الإله والأديان مُجرد مُخدر موضعي يتغلبون من خلاله على ظروفهم القاسية، ولكن، هل إيمانهم المُطلق، ذلك، يؤدي بهم إلى حل مُشكلاتهم، أو اهتمام الإله بهم؟!

لعل هذه الفكرة: اللجوء إلى الغيبيات والفكر الأسطوري في مُقابل اهتمام الإله بهم هي الفكرة الرئيسة التي تحاول المُخرجة بثها بين ثنايا فيلمها من خلال بعض المشاهد والحوارات المُتفرقة؛ لتؤكد من خلالها على أن ثمة كوميديا إلهية حقيقية تحدث من حولنا في هذا العالم تؤدي إلى المزيد من التجاهل الإلهي لمن يلجأون إليه من الفقراء والبائسين؛ فيزداون فقرا وتعرضا للظلم، بينما يزداد الأغنياء ثراء فاحشا وظلما أكبر لمن هم أقل منهم في السلم الاجتماعي.

في مشهد آخر تحاول المُخرجة هدى بن يمينة، من خلاله، التأكيد على فكرتها نرى "دنيا"، التي قامت بدورها شقيقة المُخرجة عُليا عمامرة Oulaya Amamra، تقوم بتسليم حقيبة المُخدرات لأحد العملاء في بهو إحدى الكنائس؛ فيتبادلان المُخدرات والمال بينما يتظاهران بصلواتهما، هنا نرى "دنيا" تقول: سامحني يا رب!

إن شعور "دنيا" بالذنب بسبب تسليم المُخدرات في مكان مُقدس، حتى لو لم يكن يخص ديانتها المُسلمة، ودعاءها لله



كي يسامحها فيما تفعله يؤكد نفس الفكرة التي تخلص إلى إهمال الإله لهذا العالم رغم محاولة الفقراء التقرب منه والاعتماد عليه في تخليصهم من شرور هذا العالم.

كما لا يفوتنا مشهد ثالث كان من المشاهد المُهمة والدالة في الفيلم حينما باعت "دنيا" المُخدرات لأحد الزبائن وحاول السطو عليها واسترجاع العشرين يورو التي أخذتها مُقابل المُخدر، بل وأخذ المُخدر أيضا، حينها نرى "دنيا" تضع النقود في فمها؛ حتى لا يأخذها منها؛ فيوسعها ضربا ولكما في وجهها، وحينما ينصرف نرى "دنيا" تسير في الممر الخالي إلا منها في حالة إعياء وقد تورم وجهها مُلطخا بدمائها

بينما يعلو في الخلفية السمعية للمشهد صوت آيات قرآنية حرصت المُخرجة على أن يكون لها صدى قويا؛ للتدليل على أن كل هذه الفوضى والعبث الذي يعيش فيه الإنسان مُجرد كوميديا إلهية حقيقة لا يمكن الهروب منها بعدما علق الإنسان فيها، وفقد قدرته على مُجابهتها؛ فاستسلم لها بالإيمان بكل ما هو غيبي- باعتبار الإله الميتافيزيقي لا بد له أن ينتقم لهم فيما بعد- فمشهد "دنيا" البائس بعدما تورم وجهها وتلطخ بالدماء مع وجود الخلفية السمعية التي انطلقت بالعديد من الآيات القرآنية لا يمكن تفسيرها إلا على وجه العبث والسُخرية مما يدور من حولنا، بل

عن عمد- ولا تلتفت إليهم، ولعل ما يؤكد هذا المفهوم بشكل أكبر وجود المُوسيقى الأوبرالية بعمقها ومفهومها المأساوي الذي يقترب من هذا المعنى الذي تريد المُخرجة التأكيد عليه.

لكن، إذا ما حاولنا تأمل الفيلم بعيدا عن هذا المعنى الذي حاولت المُخرجة بثه بسُخرية بين طيات فيلمها؛ سنجدها تحاول التأكيد على أن إهمال جيتوهات المُهاجرين الفقراء، وعدم الاهتمام بهم يؤدي، بالضرورة، إلى تحويل هذه الجيتوهات إلى مُجرد قنابل موقوتة لا بد لها أن تنفجر في وجه الجميع لتدمير أنفسهم وتدمير المُجتمع المُتجاهل لهم من حولهم، أي أن الخسارة لا بد لها أن تطول الجميع في هذه الحالة، وبالتالي فالمُخرجة هنا تحاول التحذير من الإهمال المُتعمد للمُهاجرين الذين يشعرون بالمزيد من الظلم الاجتماعي والبؤس والفقر الشديدين اللذين لا يؤديا بهم في نهاية الأمر إلا إلى طريق واحد وهو طريق الجريمة المُنظمة في المُخدرات والجنس والعنف، ثم الانفجار الذي يطيح بكل شيء من حولهم.

يتحدث الفيلم عن "دنيا"، التي تحتل المساحة الأكبر من مشاهده، وصديقتها "ميمونة"- ابنة شيخ المسجد في مُعسكر الغجر الذي تعيشان فيه- ورغم التدين الذي يشعر به بعض أبناء هذا المُعسكر إلا أن المُجتمع فيه يسوده العنف والفوضى والإتجار بالمُخدرات والجنس والفقر الشديد الذي نراه واضحا على العشش التي يسكن فيها أبناء المُعسكر من المُهاجرين بجوار أحد المشاريع الإسكانية، أي أن المُخرجة تعمل على بيان التناقض الكبير بين المُجتمع الرأسمالي الاستهلاكي بثرائه الفاحش الذي يجاور مُجتمع العشش والفقر المُدقع ببؤسه وعدم وجود أي أمل لدى أبنائه في أفق أوسع، أو صعود أحدهم في السلم الاجتماعي إلا من خلال الأعمال المُنافية للقانون والتي يمكن لها أن تُدر عليهم الكثير من المال مُعرضين أنفسهم وغيرهم للخطر والسقوط الاجتماعي للجميع.

هذا الفقر وعدم وجود أي أمل لأبناء هذا المُجتمع جعل دنيا لا يمكن لها التفكير


هدى بن يمينه

ومن ظنون الآخرين أيضا، وهو ما يؤكده مرة أخرى مشهد "ميمونة"، التي قامت بدورها المُمثلة الفرنسية Deborah Lukumuena ديبورا لوكوموينا، حينما قامت بسرقة الوقود من إحدى السيارات بالتعاون مع "دنيا"، فنراها تبسمل أثناء سرقتها للوقود، وتقرأ بعض الآيات القرآنية، كما نراها تقول لدنيا بينما تتأمل القمر: هذا هو الرب ينظر إلينا، فترد دنيا ساخرة: وكأنه ليس لديه أشياء أفضل ليقوم بها. لكن ميمونة تخبرها بأن الله يمكن إخبار والدها، إمام المسجد، بكل شيء مما تفعلانه، إلا أن دنيا ترد بعقلانية: لا تقلقي، نحن كالغبار في الفضاء وكأننا جراثيم بالنسبة له، أي أنه لا يعلم عنهما شيئا، ولا يراهما، وغير مُهتم!

إن هذا الحوار بين دنيا وميمونة- بطلتي الفيلم- يحمل من المعاني الدالة التي تؤكد ما سبق أن ذهبنا إليه، من أن المُخرجة ترغب في التأكيد على معنى يفيد بأن الله قد خلق هذا العالم وتناساه؛ الأمر الذي أدى إلى المزيد من الكوميديا الإلهية، والمزيد من العبث؛ فازداد الفقراء فقرا وبؤسا على فقرهم رغم إيمانهم به واللجوء إليه، بينما ازداد الأغنياء ثراء، والظالمين ظلما رغم إعراضهم عنه!

حينما نشاهد هذه المشاهد المُتفرقة، وغيرها من الحوارات ونحاول ربطها مع عنوان الفيلم المُلتبس "إلهي" يتأكد لنا أن المُخرجة التي تتناول في فيلمها أزمة المُجتمعات الصغيرة المُهمشة من المُهاجرين العرب والأفارقة في ضواحي العاصمة باريس، وهي المُجتمعات الفقيرة التي يعمل النظام/ المُجتمع الكبير على تجاهلها وعدم الاهتمام بها لدرجة أن الشرطة لا تتدخل إلا بعد وقوع جريمة داخل هذه المُجتمعات، كانت تقصد من الحديث عنها السُخرية مما يدور من حولنا في هذا العالم، وكأنهم مُقدر لهم أن يظلوا في هذه المأساة/ اللعبة الإلهية التي تتجاهلهم- ربما

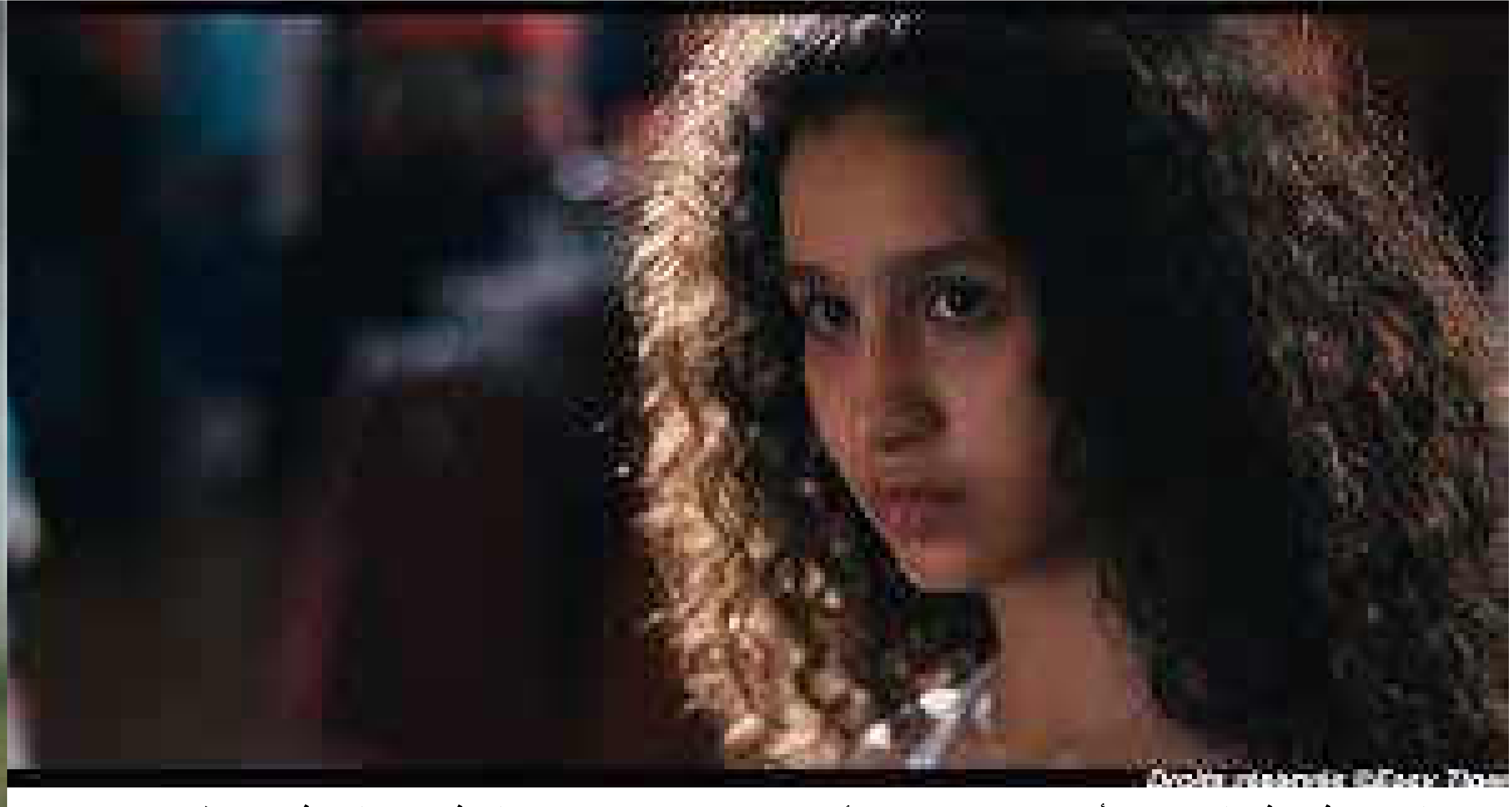
سوى في كيفية الوصول إلى المال وجمعه من خلال أي سبيل أيا كان؛ وهو الأمر الذي يجعلها تقول لصديقتها ميمونة: أترين يدي؟ هذه اليد ستجلب الذهب؛ لأنني ملكة العالم، وهو بالفعل ما نراه في مشهد تالٍ حينما نرى ميمونة ودنيا ترتديان الزي الإسلامي- الخمار- من أجل السرقة من السوبر ماركت ثم بيع حصيلتيهما فيما بعد من سرقتيهما لزملائهما في المدرسة الثانوية؛ لاكتساب المال، وهو ما نلاحظه أيضا مُنذ اللقطات الأولى في الفيلم؛ حيث تتابع "دنيا" تاجرة المُخدرات- ريبيكا التي قامت بدورها المُمثلة الفرنسية **Jisca Kalvanda** جيسيكا كالفاندا- ورجلها الذي يعمل معها في بيع المُخدرات- سمير الذي قام بدوره المُمثل الفرنسي **Yasin Houicha** ياسين حويشة- وتعمل على تأمل عالميهما راغبة في الدخول إليه من أجل المال؛ الأمر الذي يجعلها تراقب سمير لتعرف أين يخفي المُخدرات التي يحصل عليها من ريبيكا؛ ومن ثم تسطو عليها كي تثبت لريبيكا شجاعتها وجسارتها، ومقدرتها على العمل معها، وإثبات أن مُخدراتها ستكون في يد أكثر أمانة من سمير الذي لا يحافظ عليها؛ وهو ما يجعل ريبيكا بالفعل تُعجب بدنيا وتوافق على أن تعمل معها في توزيع المُخدرات وسرقة الوقود.

تجر دنيا ميمونة إلى العمل معها في توزيع المُخدرات وسرقة الوقود، وتكتسبان المزيد من المال بالفعل، وهو المال الذي تحاول دنيا إخفائه أعلى كواليس المسرح البلدي الذي كانت تراقب من خلاله أحد الراقصين- المُعجبة به- والذي يتدرب للاشتراك في فرقة المدينة، ويعمل في ذات الوقت كحارس في السوبر ماركت الذي تسرق منه.

إن عدم إيمان دنيا بالمُجتمع الكبير من حولها هو ما يجعلها رافضة أن تكون خادمة لهذا المُجتمع غير المُؤمن بها والمُتجاهل لها هي وأسرتها وكل من يعيش معها في مُعسكر الغجر؛ وبالتالي نراها في مدرستها الثانوية حينما تحاول مُعلمتها تعليمها كيف تكون موظفة استقبال جيدة تثور على مُعلمتها رافضة لها وما تلقنه لها؛ لتسخر منها وتقول لها: إن هذه الأمور ليست ذات فائدة، ولا يمكن أن تعود عليها بنفع؛ لأنها لم تعد عليها نفسها- المُعلمة- بأي شيء سوى المزيد من الإفلاس، فلا راتبها كافٍ لها من أجل إيجار شقتها ومصاريفها، ولا هي تمتلك أي شيء من المال كي تعيش حياة كريمة، ثم تترك الفصل الدراسي غاضبة مُصرة على عدم العودة إليه مرة أخرى، أي أنها تكفر وترفض ما يحاول المُجتمع أن يلقنه لها لتكون عضوا صالحا فيه إيمانا منها أن هذ التعليم، مع وجود المزيد من التجاهل والتهميش، لا يمكن أن يعود عليها بأي فائدة عملية في حياتها؛ لأنه لن يكسبها المال الذي سيجعلها تتخطى درجتها الاجتماعية والفقر الشديد الذي تعيش فيه هي ووالدتها التي تعمل مُجرد نادلة في بار هو أقرب إلى بيوت الدعارة، بينما لا تفيق من شرب الخمر.

تحاول ريبيكا- تاجرة المُخدرات- التي يعمل لديها الكثيرون من الرجال في تجارتها تعليم دنيا كيفية ارتداء حذاء بكعب عالٍ بدعوى أن الشرطة لا يمكن لها أن تشك في امرأة ترتدي كعب عال، ورغم صعوبة





مشي دنيا في حذاء له كعب إلا أن ريبيكا تقسو عليها وتصر على تدريبها؛ كي تستغلها في الكثير من الأمور الأخرى لا سيما أن ريبيكا لا ترى في حياتها سوى المال وجمعه، وهو ما نلاحظه في قولها لميمونة: لماذا يبقى الفقير فقيرا؟ فترد ميمونة: لأن الأغنياء يأخذون كل شيء، لكن ريبكا تؤكد لها قائلة: لا، لأن الفقير لا يجرؤ. يجب أن تجرؤي؛ لتكوني غنية، يجب أن تتخيلي المال وسيأتي نحوك. وهو ما تؤكد عليه المُخرجة في مشهد آخر يُدلل على أن جميع أبناء المُعسكر لا يشغلهم سوى جمع المال بأي طريقة من أجل النجاة من حياتهم البائسة حينما تقول ريبيكا: الجنس، الخمر، المُخدرات، يمكن كسب المال بسهولة، وتؤكد رغبتها في السفر إلى تايلاند وفتح بار للدعارة هناك من أجل المزيد من المال.

إذن، فنحن أمام مُجتمع شديد التفسخ بسبب فقره المُدقع وتهميشه من قبل الجميع، هذا الفقر يؤدي بأبناء هذا المُجتمع إلى التجارة في كل شيء، وأي شيء، بل يدفع أبنائه إلى المزيد من العنف تجاه المُجتمع الأكبر والدولة، حتى أنهم يدخلون في مواجهات شغب عديدة مع الشرطة التي تتجنب دخول حيهم، كما أن رجال الإطفاء يرفضون الدخول إلى أحيائهم مهما كان المصاب؛ لأنهم دائما ما يلقون عليهم الحجارة ويهاجمونهم في فعل عدواني شديد الشراسة.

إن حصول دنيا وميمونة على مبالغ كبيرة من المال نتيجة عملهما مع ريبيكا يجعلهما يتخيلان نفسيهما يركبان إحدى السيارات الفيراري في مشهد من أهم مشاهد الفيلم، وهو المشهد الذي برعت فيه المُخرجة هدى بن يمينة بشكل كبير حينما حاولت تأطير صورتيهما في لقطة متوسطة بينما تتخيلان أنهما داخل "الفيراري" ترتديان النظارات الريبان الغالية وتجولان في المدينة وقد أصبحتا ثريتين، بل نبدأ بالفعل نسمع من خلال هذا المشهد المُتخيل العديد من المُؤثرات الصوتية التي تؤكد ما يتخيلانه- من صوت الفرامل، إلى صوت موتور السيارة، إلى صوت سرعة احتكاك عجلاتها بالإسفلت- إلى أن تصلا أمام الفيلا التي تخصهما وتوزعان الكثير من المال على من حولهما. هذا المشهد كان من أهم مشاهد الفيلم التي تؤكد على أن السعي خلف المال، وتجاهل الحياة الصالحة داخل المُجتمع هو الحلم الوحيد الذي من المُمكن أن يكون الشاغل الأول لأبناء المُهاجرين الذين يلاقون الكثير من الظلم الاجتماعي.

ولأن ريبيكا ترغب في المزيد من المال، ولأنها ترى في دنيا البيضة التي تبيض لها ذهبا بجمالها وفتنتها- رغم صغر سنها كمُراهقة- فهي تُعدها من أجل الإيقاع "برضا" تاجر المُخدرات الذي كان يمدها من قبل بالبضائع، والذي أوشى بها للشرطة فيما قبل. ولأن رضا لا يثق في أي أحد في الدنيا حتى أمه؛ فهو يحتفظ بأمواله في منزله، وقد أخبر ريبيكا من قبل حينما كان في حالة سُكر شديد أنه يخفي 100000 يورو داخل منزله؛ لذا فهي تريد من دنيا أن تعمل على إغوائه والذهاب معه إلى منزله من أجل سرقة هذا المبلغ الضخم.

بالفعل تذهب دنيا إلى النادي الليلي الذي يسهر فيه رضا مع العاهرات، وحينما يلمحها ترقص يتعلق بجمالها ويحاول النيل منها لكنها تتركه وتذهب، وحينما لا تجد سمير في انتظارها بسيارته كما اتفقت معه تعود إلى المنزل؛ لتُفاجأ به يضاجع أمها. تحاول دنيا الانتقام من سمير بحرق سيارة أمه، وتبدأ في استفزاز الشرطة حينما تصل؛ الأمر الذي يؤدي إلى الكثير من أعمال الشغب وتوقيفها هي وميمونة مما يجعل ريبيكا تصفعها وتطردها من العمل معها. لكن نتيجة إلحاح رضا في رغبته بدنيا تستدعيها ريبيكا مرة أخرى وتطلب منها أن تهاتفه لتذهب معه في موعد إلى منزله. لكنها حينما تحاول التفتيش عن المال أثناء وجوده في الحمام يضبطها ويظل يلكم



وجهها محاولا الاعتداء الجنسي عليها؛ فتدافع عن نفسها وتضربه على رأسه بآلة حادة حتى تقضي عليه وتستطيع التوصل إلى المبلغ الضخم الذي تقسمه بينها وبين ميمونة وأمها، ثم تحاول الهرب مع حبيبها الراقص بعيدا عن المُعسكر.

ربما يظن المُشاهد هنا أن الفيلم قد انتهى بالفعل بعدما حصلت دنيا على المبلغ الضخم، وحاولت الهروب ووصلت بالفعل إلى محطة القطار، أي أن الشر من المُمكن له أحيانا أن ينتصر على كل القيم، وهو ما تهيأ له المُشاهد بالفعل اعتقادا منه أن الفيلم قد انتهى عند هذا الحد، لكننا نُفاجأ بالمُخرجة تستمر في الإمعان في قسوتها، وتعمل على إكمال الأحداث حينما تصل رسالة فيديو إلى هاتف دنيا من ريبيكا تهددها فيها أنها ستقتل ميمونة، صديقتها، التي احتجزتها. هنا تعود دنيا إلى ريبيكا محاولة إعطائها جزءا من المبلغ، وحينما تغضب ريبيكا طالبة منها باقي المبلغ ترفض دنيا؛ فتسكب ريبيكا عليها البنزين مُهددة لها بحرقها، لكن سمير يخمن أن المال عند أمها ويذهب لإحضاره. هنا تنعت ريبيكا دنيا بأنها لقيطة، ولأن الكثيرين بالفعل كانوا ينعتونها بهذا اللقب بسبب أمها التي تضاجع أي رجل من المُمكن أن تقابله؛ فلقد أغضبها الأمر وهاجمت ريبيكا التي حاولت الدفاع عن نفسها بإلقاء القداحة المُشتعلة على دنيا الغارقة ملابسها بالوقود، لكن دنيا تتفادى القداحة التي تسقط على الأرض المُتشربة بالبنزين؛ ومن ثم يشتعل المخزن المُحتجز فيه ثلاثتهم- دنيا، وريبيكا، وميمونة- تحاول كل منهن الهرب، وتنجح ميمونة في كسر فتحة التهوية، لكنها لا تستطيع الخروج منها بسبب ضخامتها. تخرج كل من ريبيكا ودنيا محاولة إنقاذ صديقتها، ورغم أن سيارات الإطفاء وصلت إلى مكان الحريق إلا أنهم يرفضون التدخل أو محاولة إنقاذ ميمونة إلا بعد وصول الشرطة؛ لأن أهل المُعسكر دائما ما يقذفونهم بالحجارة. تتوسل دنيا لرجال الإطفاء من أجل إنقاذ صديقتها، لكنهم لا يهتمون في الوقت الذي ينفجر فيه المخزن المُمتلئ بالوقود المسروق لتحترق ميمونة.

لعل هذه المشهد الختامي الذي راحت فيه ميمونة ضحية الأحلام والمال كان من أهم المشاهد الذي نرى فيه دنيا تصرخ غير مُصدقة طالبة من صديقتها أن تسامحها، بينما يصل رجال الشرطة وتبدأ مجموعة من أعمال الشغب الواسعة بين رجال الشرطة وسُكان المُعسكر الذين يهاجمونهم ويلقون عليهم الحجارة في مشهد يُدلل على الانفجار الكبير لهذه المُجتمعات الصغيرة البائسة التي لا بد لها أن تنفجر في نهاية الأمر لتدمير المُجتمع الكبير بالكامل نتيجة تجاهله لهم والمُساهمة في المزيد من إفقاره. أي أن المُخرجة تعمل على تمرير رسالة تؤكد على أن إهمال مُجتمعات المُهاجرين في أوروبا لا بد أن يفضي إلى انفجارهم في وجه الجميع عاملين على تدمير أنفسهم

وتدمير الدول التي تستضيفهم وتعمل على تهميشهم، كما كان المشهد تأكيدا من المُخرجة على قسوة الحياة التي يلاقيها أبناء المُهاجرين؛ وبالتالي فهم لا يمكن لهم أن يجدوا أي انفراجة في حياتهم حتى لو كانت من خلال الأعمال المُخالفة للقانون؛ لأن القدر يقف دائما لهم بالمرصاد، والكوميديا الإلهية تترصدهم أينما كانوا وكأنهم في حلقة مُغلقة مُحاصرين فيها. إلا أن أهمية المشهد الأخير في الفيلم كانت في الأداء الصادق والحقيقي والفني الذي أدته المُمثلة عُليا عمامرة، التي تؤكد من خلاله موهبتها التمثيلية الضخمة التي من المُمكن الاستفادة منها في العديد من الأفلام السينمائية الأخرى.

قد يبدو الفيلم الفرنسي Divines للوهلة الأولى من الأفلام الراغبة في الحديث عن المُهاجرين والفقراء في المُجتمعات والدول الغنية باعتبارهم مُجرد سرطان يتوغل من أجل تدمير هذه المُجتمعات، لكن النظرة العميقة للأحداث تؤكد على أن الفيلم يرغب في لفت النظر إلى أن عدم الاهتمام بهذه البؤر الاجتماعية الصغيرة الآخذة في الانتشار والنمو لا يؤدي بأبنائها إلى تدمير أنفسهم فحسب، بل إلى تدمير المُجتمع المُحيط بالكامل، أي أن الخسارة هنا تطول الجميع بسبب عدم الاهتمام والرعاية الكافية، وربما كان الدليل على ذلك أن الدولة حينما تركت مُعسكر الغجر- كمثال- يغرق في فوضاه الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية أضحى هذا المُعسكر مُجرد قنبلة موقوتة انفجرت في وجه الجميع من أجل تدمير كل شيء، أي أن هذا المُجتمع الصغير كان يمتلك بذور فنائه وفناء من يحيطونه بسبب إهمالهم.

لكن، لعل المُلاحظة الأهم في الفيلم، وهي ما اعتمدت عليها المُخرجة في بناء عالمها الفيلمي؛ هي أنها عملت على قلب الهرم الاجتماعي المُعتاد والكلاسيكي الذي نألفه جميعا؛ ومن ثم كان عالمها الفيلمي هو عالم نسوي بامتياز، ليس بمعنى محاولة الانتصار للمرأة والدفاع عن قضاياها أو ظلمها في مُجتمعها، بل رأينا أن جميع الشخصيات في الفيلم هي مُجرد شخصيات نسائية، وأن النساء هن المُسيطرات على المُجتمع، بل يمتلكن من السمات والصفات السيكولوجية ما يجعلهن شديدات الشراسة والسطوة والعنف على الآخرين، وبالتالي رأينا النساء يتميزن بالعنف والقوة والقيادة في مُقابل الرجال الذين رأيناهم بشكل أكثر لطفا واستكانة وطواعية وانقيادا تحت قيادة النساء، أي أن المُجتمع هنا بات مقلوبا ربما لأن المرأة التي فطنت إلى عدم وجود أحد يحميها؛ قد قررت تبادل الدور مع الرجال لحمايتهم وقيادتهم والسيطرة عليهم، بل والإنفاق عليهم في مُجتمع نسوي جديد. فالفيلم يتحدث عن مُجتمع نسوي نرى فيه المرأة هي المُحرك الأساس له، وهن المُسيطرات على كل شيء حتى في تحريك الجريمة والسيطرة عليها، ولعلنا لاحظنا العديد من الأمور التي تؤكد على ذلك منها أن الرجل في الفيلم هو من يمارس الرقص ويرغب في الاشتراك في المُسابقات بينما النساء لا يفعلن ذلك. كما نلاحظ قول حبيب "دنيا" لها: هل يدهشك رؤية رجل يرقص؟ فضلا عن قول ريبيكا لدنيا: الرجال مثل الكلاب حينما يرونك خائفة يلتهمونك، كما لا ننسى المشهد الذي نرى فيه ريبيكا تداعب رجلها بضربه بقوة على مُؤخرته وكأنها تغازله- فالمعهود أن هذا الفعل هو فعل ذكوري يمارسه الرجل أحيانا تجاه الأنثى- كذلك خشية سمير الكبيرة من ريبيكا هو وغيره من الرجال.

كل هذه المُلاحظات في تركيبة المُجتمع الجديد الذي تتحدث عنه المُخرجة تُدلل على أنها رغبتها في التأكيد على أن النساء من المُمكن لهن أن يقدن المُجتمع حتى في العنف الشديد، ولعل اشتراك المُخرجة في كتابة السيناريو أعطاها المزيد من المساحة والحرية من أجل تشكيل العالم الفيلمي كما ترغبه هي.

إن الفيلم الفرنسي Divines رغم تأكيده الكبير على معاني الصداقة بين النساء، وهي المعاني التي كانت واضحة بين كل من دنيا وميمونة، إلا أنه يكاد يكون من أهم الأفلام السينمائية التي تحذر المُجتمعات الرأسمالية من الإهمال والتهميش الذي يلاقيه المُهاجرين العرب والأفارقة إلى أوروبا؛ لأن هذا الإهمال والإفقار الشديد والتجاهل لا بد له أن يتحول مع الوقت إلى قنبلة موقوتة ستنفجر في أي لحظة في وجه الجميع مُدمرة لهم، وربما كان هذا الفقر والبؤس الشديدان هما السبب في أن الفيلم يُعرف أيضا باسم Mexico في إشارة إلى حياة البؤس التي يعيشها أبناء هذه المُجتمعات التي لا تلقى الاهتمام الكافي من الإله الذي يلجأون إليه؛ فيتحول الأمر إلى سُخرية عميقة من هذه الكوميديا الإلهية الحادثة من حولنا!

OULAYA AMAMRA

KEVIN MISCHEL



DEBORAH LUKUMUENA

JISCA KALVANDA

DIVINES

UN FILM DE
HOUDA BENYAMINA



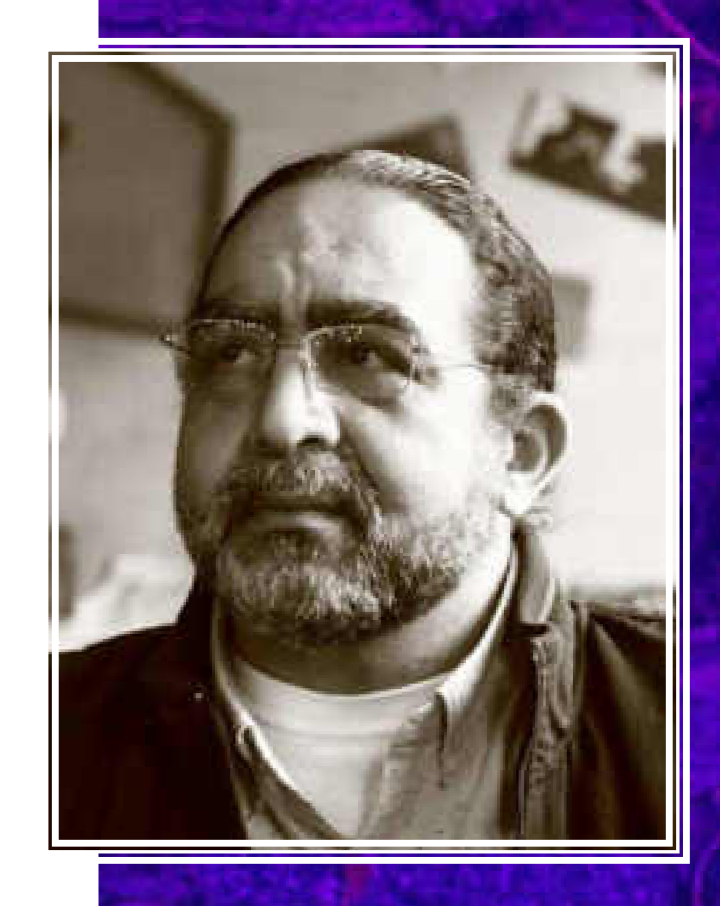
CAMÉRA D'OR
FESTIVAL DE CANNES



عين على الكوميكس

كوميكس

1 - Thorgal "ثورجال": ملحمة فايكنج مُعاصرة



ياسر عبد القوي

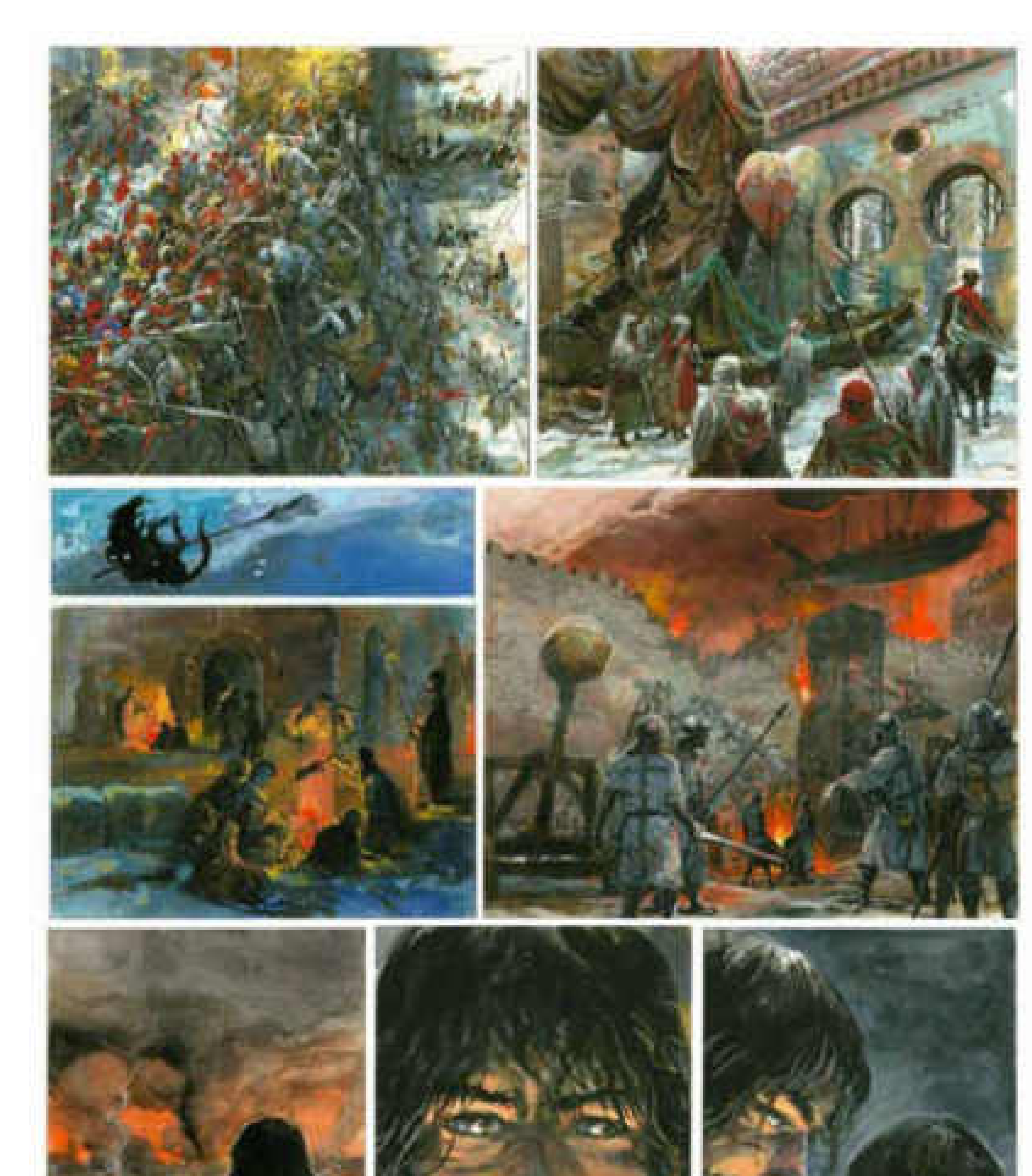
مصر

"رجل بشعر أسود وملابس سوداء، غائص في ماء البحر حتى خصره، مُقيد بسلاسل حديدية ثقيلة لعامود خشبي، بينما تعتصر العالم من حوله عاصفة بحرية عنيفة، وتضرب الأمواج العاتية جسده ووجه، الشاهد الوحيد على مُعاناته، امرأة عجوز ترفع ذراعيها للسماء وتهتف بصوت ممطوط كالعواء: أودين، أودين، أرسل الريح لترد المد، أودين، أودين....".

حينما تلتصق ذكرى بعقلك لأكثر من أربعين عاما، فلا بد أنها مثلت تأثيرا قويا عليك كطفل، وحين تكون تلك الذكرى مشهدا من فيلم سينمائي عُرض في التلفزيون في وقت ما بأوائل ثمانينيات القرن الماضي، فلا بد أنه كان فيلما مُتميزا جدا، ذلك كان مشهدا من فيلم الفايكنج The Vikings من إنتاج 1958م، وإخراج ريتشارد فيشر Richard Fleischer، واحد من أشهر مُخرجي الأفلام الخيالية والتاريخية ملحمية الأبعاد.

المُمثل في ذلك المشهد هو "توني كيرتس" الذي تقاسم البطولة مع الأسطوري "كيرك دوجلاس"، في دور اثنين من أبناء ملك الفايكنج الأسطوري "راجنر لوثبروك"، يبدو أن كلمة "أسطوري" ستتكرر أكثر مما أتوقع في هذا المقال، "راجنر" أسطوري لأنه الحقيقة لا يوجد أي دليل تاريخي أو أثري على وجوده، وأمراء الحرب الخمسة الذين قادوا من اسكندنافيا ما سُمي "بالجيش الوثني العظيم"، واحتلوا به أغلب الجزر البريطانية، والذين اعتبروا أبناء "راجنر"، لا يوجد أي دليل تاريخي على أنهم كانوا أبناءه فعلا، أو حتى أنهم أربعتهم كانوا إخوة، الحقيقة أنه حتى كلمة "فايكنج" لا أحد يعرف أصلها اللغوي أو من أي لغة اشتقت تحديدا، لكنها أصبحت مُنذ العصور الوسطى تعني بشكل عام الغزاة الذين يأتون عبر البحر من


THORGAL
Aniel
G. ROSINSKI - YANN
THORGAL
The Sacrifice
G. ROSINSKI - J. VAN HAMME
THORGAL
The Barbarian
G. ROSINSKI - J. VAN HAMME
THORGAL
Sojusze
G. DE VITA – Y. SENTE

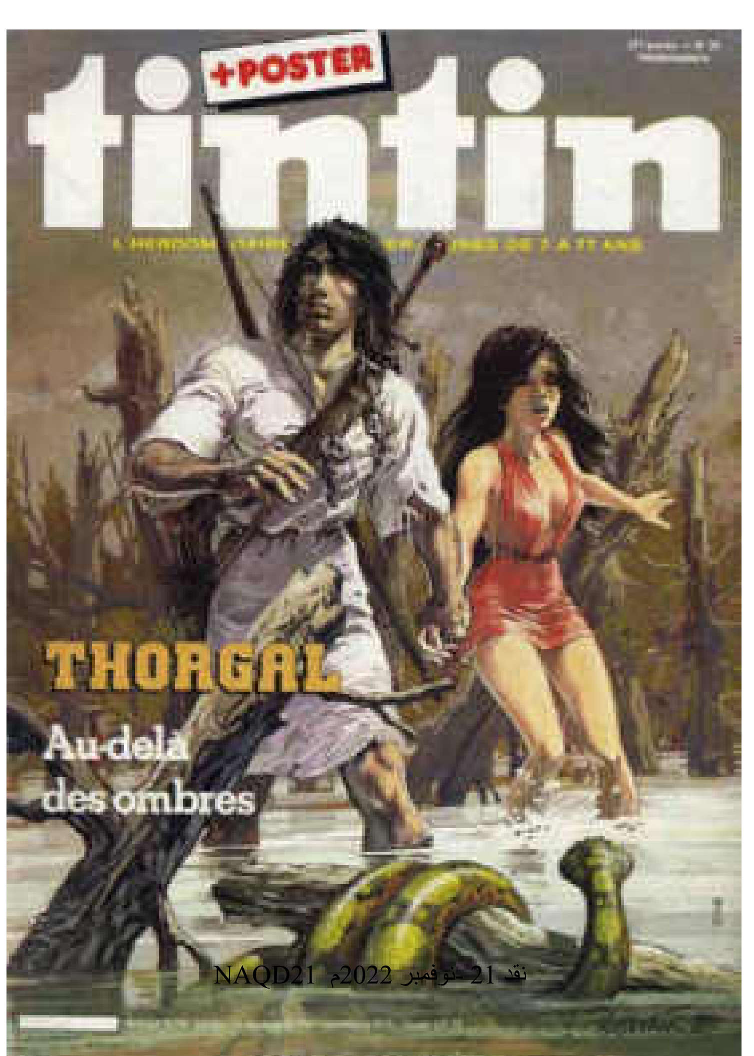


اسكندنافيا- النرويج، الدانمارك، السويد، فنلندا.
ربما أصلها الكلمة الأنجلوسكسونية القديمة wicing التي تعني ببساطة: قراصنة، وهم كانوا- ربما- أشهر وأعظم قراصنة في التاريخ، فخلال "عصر الفايكنجز" الذي استمر ما بين 793م- 1066م، أخذتهم سُفنهم الطويلة السريعة ذات المجاديف المُتعددة والمُقدمة الأيقونية على شكل رأس تنين من نيوفوندلاند على سواحل كندا الحالية إلى أعماق روسيا الحالية عبر الإبحار في نهر الفولجا، وشملت غزواتهم الجزر البريطانية ونورماندي بشمال فرنسا، وسواحل الأندلس، ودخلت البحر المتوسط وصولا لإيطاليا وشمال إفريقيا، واصطدموا بأسطول الموحدين عند مضيق جبل طارق، وامتدت شُهرتهم كمُقاتلين شُجعان وأقوياء وموالين لقادتهم لحد أن تولوا حراسة امبراطور بيزنطة، وأرسلت لهم الدولة العباسية سفارة شهيرة "لفايكنج الفولجا تحديدا"، قام بها المُؤرخ والرحالة أحمد بن فضلان الذي قام برحلته في القرن العاشر الميلادي، رغم كل هذا، يبقى أغلب تاريخ "الفايكنجز" غارقا في الغموض، يقف دائما في منطقة وسط ما بين الحقيقة والأسطورة، يعود ذلك أساسا إلى أن "الفايكنجز" لم يتركوا أي تاريخ مكتوب، ورغم امتلاكهم لنظام كتابة بأبجدية تسمى Runes، إلا أنهم لم يتركوا أي نصوص تاريخية أو أدبية، وكل ما نعرفه عنهم مُستمد مما كتبته الشعوب التي احتكت بهم، بالإضافة إلى أنهم من آخر الشعوب التي تخلت عن عباداتها القديمة وتحولت للمسيحية في أوروبا، فبقيت الأساطير والمفاهيم القديمة حاضرة في ثقافتهم لفترة أطول من أغلب شعوب أوروبا.
ماذا ترك "الفايكنج" عن أنفسهم إذن؟ إضافة إلى الرعب والمستوطنات التي أقاموها في عدة مناطق في أوروبا، تركوا "ملاحم شعرية" طويلة، مُفعمة بالأسطورية والأفعال البطولية الخارقة لشخصيات من المُحتمل أنها وُجدت فعلا، كملحمة "بيوولف" الشهيرة- ربما لهذا كل إبداع حديث عن "الفايكنج" لا بد أن يأتي مُحملا بمسحة أسطورية خيالية بقدر أو بآخر- الحقيقة أنه يكاد يكون من الصعب تخيل عمل إبداعي عن "الفايكنجز" يلتزم بالحقائق التاريخية البحتة من دون مكون أسطوري، فحيث يمتلىء التاريخ بالفجوات تنمو الأساطير.
ثورجال Thorgal هي واحدة من ملاحم "الفايكنجز" المُعاصرة، ورغم أنها لم تُكتب كرواية جرافيكس، فهي من هذا النوع من الكوميكس الذي يولد كسلسلة دورية، ثم ينمو مع الزمن وتتالى الأجزاء ليتحول لرواية جرافيكية حقيقية، وفي هذه الحالة هي "رواية/ ملحمة" جرافيكية استمر نشرها مُنذ 1977م، وهي مُستمرة حتى الآن، تُرجم منها 31 جزئا للإنجليزية، وننتظر ترجمة بقية الأجزاء، ظهرت قصة "ثورجال" للمرة الأولى بمجلة "تان تان" كقصة محدودة في 30 صفحة، إلا أن نجاحها المدوي أدى لإطلاقها كسلسلة شهرية عبر دار النشر البلجيكية العريقة Lombard Editions- الناشر لمجلة تان تان- ومن ثم إطلاقها كمجموعة روايات جرافيكية بتجليد من الكارتون المقوى Hard Cover، بداية من عام 1980م.
المُؤلف هو كاتب الكوميكس البلجيكي

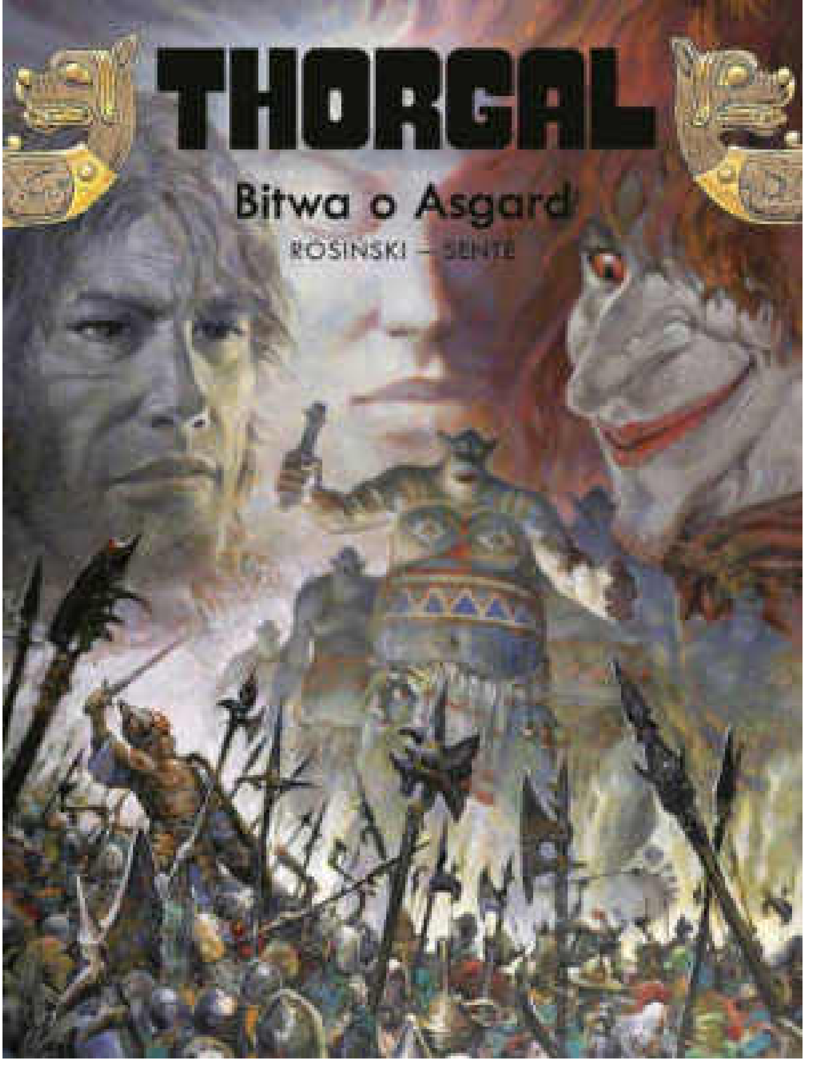
BOOOOOM...

?!?

TWOJA KOLEJ,
THORGALU!









المُخضرم جين فان هام Jean Van Hamme- مواليد يناير 1938م، والرسام والمُبدع المُشارك هو رسام الكوميكس البولندي جريزيجورز روسينسكي -Grzegorz Rosiński- مواليد أغسطس 1941م.

كان العدد الـ29 هو آخر ما كتب ”فان هام“، وتولى كتابة القصة بداية من العدد الـ30 ، كاتب الكوميكس الفرنسي يان لو بنتيه Yann le Pennetier، مع استمرار ”روزينسكي“ في رسمها، من الطبيعي أن عملا كُتب عبر 45 عاما لم يولد كقصة واحدة مُتماسكة في ذهن مُؤلفه، بل شهد تطورات ومسارات مُتعددة عبر تلك السنوات الطويلة، إلا أن الكاتب حافظ دائما على تماسك الشخصية ووحدة مواقفها وطبيعة عالمها مُنذ بدأ مع ”ثورجال“ كطفل وليد، وحتى أصبح كهلا له ابن في مرحلة الرجولة، القصة تجمع عدة أنماط أدبية معا، القصة الخيالية واستلهام أساطير الفايكنج والأساطير الجرمانية القديمة، والخيال العلمي، والرعب، وصولا للتاريخ البديل، تبدأ الرواية بأحد قادة قبائل ”الفايكنجز“ يجد وسط عاصفة بحرية عاتية ”كبسولة“ غريبة الشكل، ولدهشته يجد بها طفلا رضيعا، فيطلق عليه اسم: ”ثورجال إيجرسون“، مُستلهما أسمه من الإلهين الشماليين: ثور، إله البرق، وإيجر، إله البحر، يعيش الطفل ويكبر وسط ”الفايكنجز“، إلا أنه يتبنى ميولا وأخلاقيات مُختلفة، فهو رغم قوته ومهارته كمُحارب ورامِ سهام استثنائي، كاره للعنف، رافض لفكرة غزو ونهب الشعوب الأخرى، نافر من فكرة ”السُلطة“، غير راغب في أن يحكم أو يُحكم، هذا الميل للتمرد والسعي المحموم للحرية والحياة المُسالمة يدفعان ”بثورجال“ للتورط في عدد من المُغامرات الملحمية التي تأخذه عبر العالم كله من أمريكا الجنوبية وحتى بغداد، مرورا بالامبراطورية البيزنطية، بل وتعبر به للعالم الآخر حيث الآلهة نفسها لا تجرؤ على الدخول، وهو يموت عدة مرات، ثم يعود للحياة، وتساعده ”فريا“، زوجة أودين كبير الآلهة الشمالية، مع عدد من الكائنات الأسطورية الأخرى، في نفس الوقت هو مُعرض دائما لغضب الآلهة وضيقهم به، لماذا؟ هذا ما نكتشفه في الحلقة الأولى من السلسلة ”الساحرة الخائنة“، فالكبسولة التي وُجد فيها ”ثورجال“ الرضيع، أتت من وراء النجوم، من الفضاء الخارجي، حيث هاجر قبل آلاف السنوات سُكان ”أتلانتس- القارة الأسطورية“، هاجرين كوكبهم الأم بحثا عن موارد جديدة، ثم أرسلوا بعثة لإعادة استكشاف كوكب أسلافهم.

تتعرض السفينة لحادث، ويموت والدا ”ثورجال“، وينجو هو في اللحظة الأخيرة.

”ثورجال“ يمثل معضلة للقدر، فهو لا ينتمي لهذا العالم، وعليه فليس له قدر فيه، قدره غير مكتوب مُسبقا، غير مُحدد، بل يُكتب طبقا لأفعاله، لذلك يمكن العبث به، وتغييره، ولذلك تكره الآلهة وجوده وتضيق به، وتلقي في طريقه بالصعوبات الأسطورية التي يتجاوزها واحدة تلو الأخرى، اعتمادا على ذكائه ومهاراته غالبا، وعلى دعم الإلهة ”فريا“ وحاشيتها من الآلهة الصغرى والكائنات الخرافية أحيانا، ”ثورجال“ رجل لا ينتمي لعالمه ولا لزمنه، مهووس بالحرية، كاره للعنف والتسلط، حتى تسلط بقية قومه العائدين

من الفضاء على بدائيين القطب الشمالي، هو لا يقبل أي قدر من التسلط أو السُلطة، فيضطر لاصطحاب أسرته المكونة من أميرة فايكنج تزوجته عن حُب مُتحدية تقاليد قبيلتها وابنه وابنته الصغيرة وكلهم لحياة أشبه بحياة الرحالة، ينتقلون بسفينة صغيرة من أرض لأرض، ومن مُغامرة لمُغامرة، من أقصى شمال أوروبا، لسواحل غرب إفريقيا، ومن أعماق أمريكا الجنوبية لقلب الشرق الاوسط في بغداد.

القصة مُتدفقة، ديناميكية، تبني المعضلة بدقة شديدة، ثم تبدأ في تفكيكها بمنطقية من دون ليّ عنق الأحداث رغم المكون الخيالي القوي، الشخصيات مكتوبة بعمق ثلاثية الأبعاد، وهي أكثر من محاولة التحدث عنها كلها، لكن أكثرها حضورا وتأثيرا على الأحداث هي "كريس أوف فالينور"، مُحاربة شابة جميلة، شرسة ومُتمردة، لصة وقاتلة مُحترفة ومُغامرة ورامية استثنائية المهارة، تربطها بثورجال علاقة "حب عميق وكراهية حاقدة"، حين تجد "فريا" حلا لمعضلة "ثورجال" بجعله يمسح اسمه من ذاكرة الآلهة كي يتخلص من لعنتها له، والتي يخشى أن تطيح بأقرب الناس إليه، يفقد مع اسمه، ذاكرته بالكامل، فتقنعه كريس أنه "شايجان" القرصان عديم الرحمة وعشيقها، وتدفعه ليخوض معها سلسلة من أعمال النهب والمجازر لجمع الثروات، بل وحتى يقبل باستعبادها لزوجته وطفلته الذين لا يذكر أي شيء عنهما، حتى يستعيد ذاكرته بمُساعدة شخصية أسطورية هي حاملة مفاتيح الأبواب ما بين العوالم المُختلفة، حينها تضحي "كريس أوف فالينور" بنفسها لتمنحه هو وأسرته فرصة للهروب من مُطارديهم، إلا أن كريس لا تموت فعلا، بل تعود لتتعاون مع صغيرها من "ثورجال" والذي تتملكه روح ساحر قديم ويعجز "ثورجال" عن إنقاذه من براثن جماعة غامضة من السحرة الذين يعبدون ملك الجن، إنه عمل أدبي لا يمكن سوى وصفه بالملحمية، ينتقل ما بين العوالم بتدفق للأفكار والشخصيات والأحداث التي لا تسير أبدا في خطوط مُستقيمة، ولا ينجح القارىء عادة في تخيل كيف ستتغير وتتبدل، في مُغامرة يبدو وكأنها تمتد عبر العالم كله وعبر التاريخ كله.

جاءت رسوم "روسينسكي" مُنذ البداية أقرب للمدرسة الكلاسيكية للكوميكس- الفرنسية/ البلجيكية- الصفحة المُقسمة لكادرات مُتعددة مُستطيلة شبه متساوية في الحجم، التوازن ما بين اللقطات البانورامية للطبيعة وما بين لقطات مُقربة للمجاميع، ندرة اللقطات المُقربة للوجوه، الخطوط السوداء رفيعة التخانة المُحددة للشخصيات، التلوين الأحادي بالشفافات الملونة- رسمت أغلب أجزاء هذه الرواية قبل اختراع الرسم الرقمي- التظليل بخطوط القلم الحبر، إلا أنه بداية من العدد 21 "الأضحية" يخوض "روسينسكي" تجربة جديدة، مُستخدما ألوانا سميكة كأنما يحاكي أسلوب التعبيريين في التصوير، مُستخدما ألوان أكريليك أو ألوانا زيتية، في ضربات فرشاة ثقيلة واضحة ومُتحررة تشبه تلوين الرسوم التخطيطية "الاسكتش"، الخطوط السوداء المُحددة للعناصر تختفي وتحل محلها خطوط سوداء متفاوتة التخانة باستخدام ريشة الرسم لتحديد بعض تفاصيل العناصر، خصوصا ملامح الوجوه وتفاصيل الملابس، وهو التكنيك الذي استخدمه مُنذ أول حلقة لرسم الأغلفة، تستمر هذه التجربة حتى العدد 28 Aniel، ثم يعود في الأعداد التالية للخطوط السوداء المُؤطرة والرسم بالأحبار الشفافة والألوان المائية، خالطا إياها لصُنع الظلال والأضواء في تنفيذ يتفجر بالحيوية وكثافة التلوين.

باختصار، "ثورجال" هي ملحمة فايكنج تليق بالعصر الحديث، ولا تقل في روعتها عن جداتها من العصور الوسطى.

يُنشر الكتاب بالإنجليزية عبر دار نشر Cinebook البريطانية، ويتوفر رقميا بدعم من برنامج خاص لدعم الكوميكس يقدمه الاتحاد الأوروبي.

2 - ملحمة Saga

الحقيقة أنني حينما بدأت الكتابة عن هذا العمل، توقفت لفترة طويلة محاولا تخيل كيف يمكنني وصف هذا العمل، فموقع الناشر دار Image يصفه بأنه: مُتأثر بقوة بـStar wars، والواقع أنني فشلت في رؤية هذا التأثر "بقوة"، إلا لو اعتبرنا أن كل أحداث في الفضاء مُتأثرة بحرب النجوم، وتقول صفحة ويكبيديا الخاصة بأنه وُصف بأنه "حرب النجوم" تلتقي "بلعبة العروش"، وتلك في رأيي سخافة ترويجية تستهدف المُراهقين أساسا، هذا العمل الضخم والذي بدأ نشره مُنذ يناير 2012م في ستين جزئا- مع فترة توقف من يوليو 2018م حتى يناير 2022م- ويتوقع أن يصدر الجزء رقم 61 في يناير القادم، ويقول الكاتب: إنها ستمتد لـ108 جزء، هو في رأيي فن الكوميكس في أرفع وأقوى أمثلته، بكل ما يمثله فن الكوميكس من شجاعة الخيال والقدرة على تفحص الواقع في نفس الوقت، حيث لا يمكن فصل النص المكتوب عن الصورة المرسومة، ولا يمكن تصور أن وسيطا إبداعيا آخر يستطيع تقديم مثل هذا العمل.

ككل عمل High Concept يمكن حكاية الخط الرئيس للقصة في جملة واحدة "أسرة تحاول النجاة بطفلتهما من الاضطهاد السياسي وسط عالم تمزقه حرب ضروس تبدو بلا نهاية"، والقصة تحكيها الطفلة كـFlash Back، هكذا نعرف أنها هي على الأقل قد نجت ووصلت لسن يمكنها فيه حكاية الملحمة التي خاضها أبواها، أبوها كان أسيرا حربيا، وأمها جندية تتولى حراسته، ووقعا في الحُب وقررا الهرب سويا، الصفحات الأولى تظهر البطلة "ألانا"، وهي تضع طفلتها بمُساعدة زوجها "ماركو" بينما يختفيان في قبو للصرف الصحي، وهما هاربان من قوات الأمن من كلا طرفي الحرب، المستوى التالي للقصة هو الحرب نفسها، الحرب ما بين عالمين: Landfall الذي يوصف بأنه "أكبر" كوكب بالمجرة والذي تأتي منه "ألانا"، وقمره Wreath الذي



يتحدر منه "ماركو"، الكوكب هو معقل للتكنولوجيا والتقدم العلمي، تسكنه كائنات مُجنحة كحوريات الأساطير، والقمر التابع له والمُتحارب معه هو موطن للسحر والقوى الميتافيزيقية، تسكنه كائنات ذات قرون، بعد حرب طاحنة طويلة اكتشف كلا الجانبان أن تدمير الآخر مُستحيل، فدمار أحد الجرمين الفضائيين يعني دمار الجرم الآخر، وعليه فهما يلجآن للحرب بالوكالة صانعين تحالفين كبيرين لتنتشر الحرب عبر كل عالم بالمجرة كلها، بينما ينعم الكوكب وقمره بالسلام، اللهم تجنيد المُقاتلين والضباط لقيادة جيوش الكواكب الأخرى في تلك الحرب التي نُسي متى بدأت تحديدا.

الوليدة Hazel، تُقدم باعتبارها فكرة وليست مُجرد طفلة، فهي التي ولدت بقرنين كأبيها، وجناحين كأمها تمثل كل ما هو مُضاد للحرب المُقدسة التي تعصف بالمجرة كلها، ووجودها خطر على معنويات المُقاتلين في كلا الجانبين، وطعن في مصداقية كلا المُتحاربين أمام مئات الأنواع التي تمثل حلف كلا منهما، وعليه يجب قتلها، قتل الفكرة/ الطفلة، من ناحية ملك كوكب الروبوتات يرسل ابنه الأمير Robot IV لتصيد الأسرة المارقة، ومن الناحية الأخرى قمر Wreath يستأجر خدمات القاتل المُحترف The Will وقطته التي تعمل كجهاز كشف كذب حي للقيام بنفس المهمة، وفي رحلة ملحمية برفقة "شبح" مُراهقة على متن سفينة فضاء هي شجرة حية يهرب الثلاثي من مُطارديهم.

الحالة البصرية للعمل هي المُبهرة والمُدهشة، التناص الفني مع كل تراث الحكايات الخرافية والخيالية، بداية من الأساطير الإغريقية والنوردية القديمة، وصولا لشخصيات الكارتون المُعاصرة، هذا العالم السحري للكائنات الخرافية، الحيوانات المُتكلمة، الكائنات السحرية المكونة من أغصان وأعشاب، البشر برؤوس حيوانات أو آلات، الثمار السحرية التي تتحول لمركبات فضائية، كائنات السيكلوبس، الحوريات، النساء العناكب من عالم تولكينز، هذا عالم خيالي، لكنه ككل خيال ذو قيمة، هو صورة إبداعية لعالمنا الواقعي بكل تفاصيله.

المُؤلف: برايان كيه فوغان Brian K. Vaughan يكتب عن عالمنا هذا، عن الفاشية العسكرية، الفساد السياسي، التلاعب بحرية الصحافة، عن الطبقية، الإرهاب، الفقد، الحب، الرغبة في السلام، محاولة تجاوز ما ارتكبه الإنسان من شناعات في حرب لم يختر الانخراط فيها، بينما تعزف الفنانة فيونا ستابلس Fiona Staples النغمة المُصاحبة للنص، في رسوم تتفجر بالخيال ونكهة سُخرية لاذعة وحريفة، تذكرنا بنكهة السُخرية في أعمال كارتونية موجهة للكبار مثل: The simpsons، وRick and Morty، ففي كوكب الروبوتات، الكائنات لها أجساد بشر ورؤوس شاشات كمبيوتر، وبينما العامة رؤوسهم شاشات بالأبيض والأسود، فالنبلاء والأمراء رؤوسهم شاشات ملونة، أما الملك فرأسه هي أكبر شاشة LCD يمكن تخيلها، هذه الروح الساخرة اللاذعة محشوة في الحقيقة بالفواجع والألم والقسوة والفقد وكل ما يمكن تصوره في مجرة تمزقها الحروب، حتى وإن كانت خيالية، من الصعب إعطاء تقييم حقيقي لعمل إبداعي ما زال لم يكتمل، إلا أن رواية Saga هي حقيقة واحدة من أروع ما أُبدع في مجال الكوميكس، وربما عليكم البدء في مُتابعتها.





معزوفات الجمال الأزلي : أوز ميدوم



أظهر الفنان المصري مهارة وتقدم في صياغة الصور على السطوح الصلبة والهشة مُنذ عصر ما قبل الأسرات، حيث تطور هذا الفن تطوراً ملحوظاً خلال الدولة القديمة طبقاً للموضوع المستوحى من حياة صاحب القبر اليومية والمصور على جدرانه لضمان تمتع الميت بكل التفاصيل الدنيوية في العالم الآخر، وكانت تلك المشاهد تُصور إما بالحفر على الأحجار أو الرسوم الملونة على أرضية من الطين المُغطى بالجص، وقد فضل فنان الدولة القديمة حفر موضوعاته على أسطح خشبية أحياناً وحجرية في الأغلب؛ نظراً لتحقيق النوع الأخير نتائج أفضل في تجسيد التفاصيل، بينما مثل احتفاظ الرسوم الملونة على الجص بكامل رونقها إحدى مُعجزات الحضارة المصرية القديمة.



د. راوية الشافعي

مصر

تتميز الرسوم الموجودة على جدران المقابر الملكية بتجسيد البُعد الغيبي لما بعد الموت من طقوس، وبازدياد ثروات أمراء وكبار رجال الدولة في عهد الأسرتين الرابعة والخامسة بلغ فن التصوير على مُختلف طرائقه نضوجاً ملحوظاً، حيث كثر ظهور مواقف من حياة أصحاب القبور تدل على ثراء كبار الموظفين وامتلاكهم للضياع الواسعة، فتجسد تلك الجداريات مشاهد من داخل المنزل كالحفلات وكيفية إعداد الطعام والشراب، كما يلحظ المُتطلع صوراً تسجل حياة الزراعة من حرث وحصد وتربية لطيور ورعي للماشية إلى جانب تصوير نماذج من مُختلف الحرف، وهكذا أصبحت جدران تلك المقابر هي أشبه ما تكون بسجل مصور للهوية المصرية مُنذ فجر التاريخ، حيث يستشعر المُتطلع لصور الدولة القديمة ما تحويه من حس فطري يتغنى بالحياة لحضارة تميزت ثقافتها البكر بنقاء الفطرة وصدق التواصل بمُختلف أبجديات الوجود لمُجتمع لم يكن أبناؤه أو نظامه السياسي قد تلوث بعد بقسوة الصراعات وتناقضات المبادئ والمعايير خلال تلك المرحلة السحيقة من عمر البشرية.



صلاية نعارمر "تصور توحيد الأرضين". حفر بارز على لوح حجري "حجر السيشست".
أوز ميدوم. "تفصيلية". ملاط ملون.
المساحة الكلية: 115 × 21 سم. مصطبة ماعت وإتيت.
الدولة القديمة. من 2650 ق. م- 2290 ق. م
المتحف المصري بالقاهرة.

ليس أدل على ذلك من "أوز ميدوم" تلك التفصيلية الرائعة من إحدى جداريات مقابر الأسرة الرابعة، والحقيقة أن هذه التفصيلية هي جزء من نغمة تشكيلية عرضية مُتكاملة لأوز يتتالى اتجاهه ثم يتقابل فيتتالى ويتقابل في وتيرة تأخذ انتباه الناظر إليها في نقلات فجائية باستمرار فنقلة أخرى ليتأملها بلا إنقطاع، وتُعد تلك الحيلة التصميمية دليلاً دامغاً على حدة ذكاء فنان يعرف قيمة عمله، إذ أن تلك الطيور المصورة جديرة حقاً بتأمل ما فيها من تنوع وتكامل، فالتفصيلية محل القراءة هي لتقابل اتجاهي زوجين من الأوز المصور على سطح جصي وردي دافئ جمعت عناصره بين تتالي الوتيرة وتنوع القيم التصويرية، فكل زوج من الطيور يسير نحو جانب من مساحة اللقطة قد يتخيل للناظر إليه بأنه مُتطابق نظراً لتوحد الاتجاه وتشابه الصياغة.

إلا أن حقيقة وجود قيمة التنوع والثراء تمتد حتى بالزوج المُتشابه من الأوز فضلاً عن حتميتها بالزوجين المُتقابلين، ويمكن التيقن من هذا الطرح عبر تأمل جانب من التفصيلية والتي تشترك طيورها الأربعة بمجموعة من السمات الأساسية حيث ليونة الخطوط الرشيقة ودقة مُتابعة التفاصيل وبراعة الفنان في ابتكار سُبل أدائية لتجسيد منظومات الجمال والثراء بريش الأوز والتي رسخت المزيد من الاختلاف بجانبي اللقطة ما بين تتالي التدرج من القتامة نحو الرمادية المتوسطة المُحددة بخطوط مُدببة الطرف وتجاور مساحة من الدرجة البرتقالية بنقاطها السوداء الرقيقة ومساحة من الأبيض الدافئ بالعنق الرشيقة لهذا الزوج من الطيور وتسلل درجة من الدفء بجسدي نظيريهما من بين براعة أدائية الريش الرمادي والمُكسبة لهذين الطائرين تميز امتد بدفء درجة العنق الرشيقة وخطوطها السوداء المُتقطعة وبلاغة المساحة الداكنة للعين إلى جانب توهج برتقالية المنقار المُدبب وترديد الأرجل دقيقة الصياغة لذات السخونة وإن مالت نحو شيء من الهدوء.

نعم، لقد ترددت كل تلك القيم التشكيلية بالزوج الواحد من الأوز السائر في تؤدة وبهاء، لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد فالمُتأمل لكل من الثنائيتين سوف يلحظ فروقا مُميزة بالواحدة منهما على بساطتها إما بطريقة مُعالجة أدائية أو بدرجة لونية مما يعكس حساً جمالياً شديد الرقي لفنان بلغ صدق تواصله وطبيعة بلاده الأصيلة المُستمدة بهائها وما فيها من سمو من مُطلقات كمال خالقها الذي شعر هذا الإنسان بأن ما يبدعه من فن تصل قداسته إلى حد مُمارسة العبادة لإله وإن تنوعت أسماؤه ومحاولات تلمس صفاته المُنعكس شيء منها على مخلوقاته، إلا أن اليقين في وجوده ينطق به بديع صنعه المستوحى منه تلك الروائع المُجسدة على أسطح ثنائية الأبعاد.

دراسة

مسرح

الجذور المنسيّة: الإرهاصات المسرحية لدى حضارات الشرق القديم



أسامة إبراهيم

سوريا

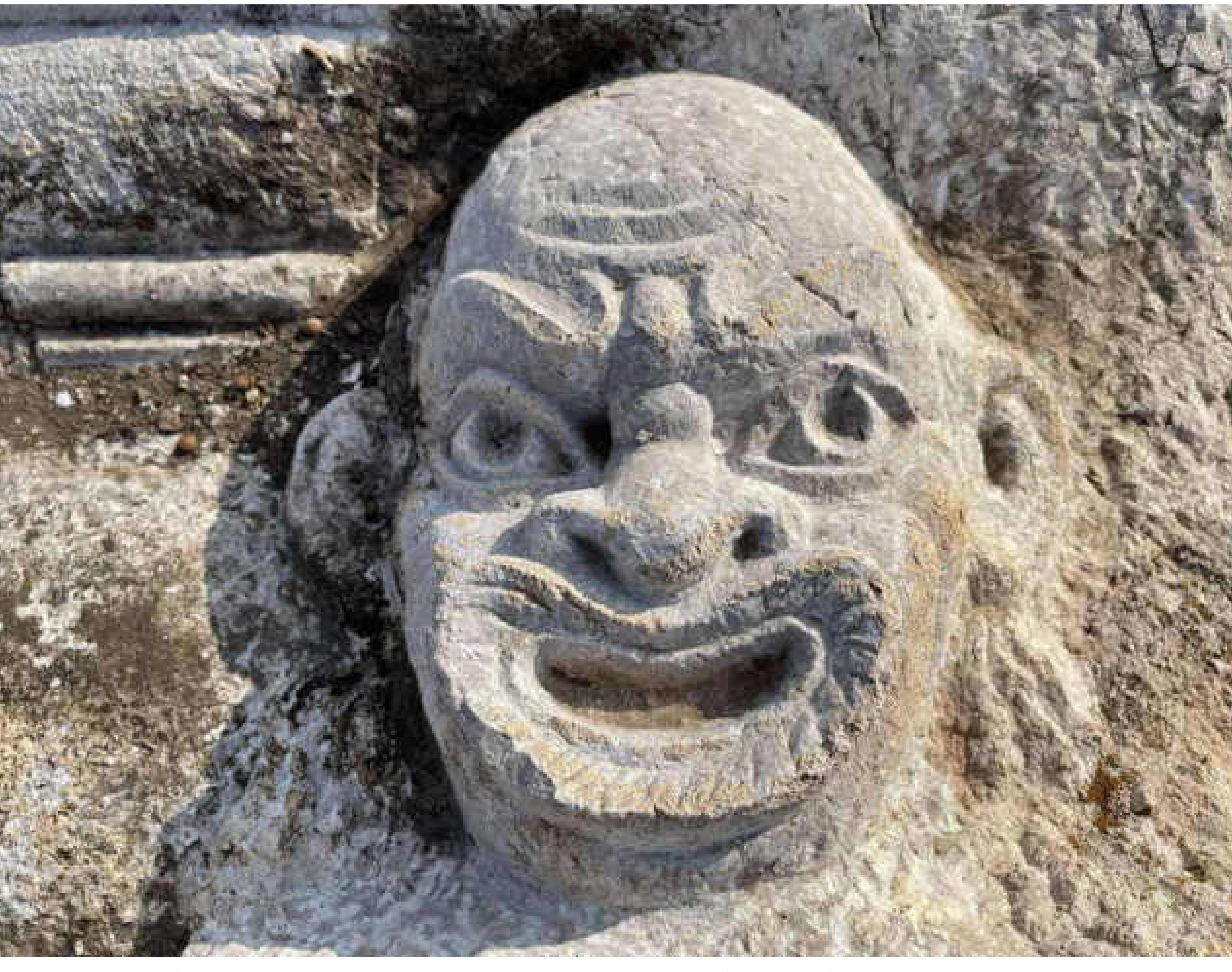
ترتبطُ أقدم أشكال المسرح في أذهان عموم النّاس، إن لم نقل في أذهان شريحة واسعة من الباحثين، بالمسرح اليوناني الكلاسيكي، وتقف هذه الصورة عند هذا الحدِّ التاريخي والجغرافي. وبالطبع لا يمكن نكران الدور المُهم الذي لعبه المسرح اليوناني القديم في العملية التطورية المسرحية المُستمرّة، إذ تبلورت العديد من المفاهيم المسرحية، كالقناع والمنصّة، أثناء هذا الطور الحضاري.
لكن، لا يمكن تأسيس الصورة العامة للعملية برمتها على تفصيل جغرافي وزماني محدود ببقعة حضارية واحدة فحسب. إن تطوّر الفن المسرحي هو بالأحرى عملية أقدم وأشمل وأكثر تعقيداً من هذه الصورة النمطية الاختزالية والتي تتجاهل العديد من الجذور الحضارية التي أسهمت في تطوير البنية المسرحية على صورتها الحالية. لذلك، يتمحور هذا البحث حول نظريات نشوء أوائل الأشكال المسرحية، وحول الفن المسرحي المجهول لدى حضارات الشرق الأوسط القديم كمثال عن الإسهام الحضاري المُهم الذي قدمته ثقافات العالم المُختلفة في تشييد الفن المسرحي على صورته الراهنة.

نظريات نشوء الفن المسرحي:

تربطُ النظرية الأكثر شهرة نشوء المسرح بالطقوس الدينية بشكل أساسي، وهي في الحقيقة نظرية غاية في المنطقية ولا يمكن تجاهلها أبداً. لكن، هناك نظريتان أخريان لا تقلّان أهميّة عن مثيلتهما الأكثر شهرة. هذا ويتطرق القسم الحالي إلى استعراض النظريات الثلاثة ومُقاربتها على قدم المساواة.

النظرية الطقوسيّة البدائيّة:

تفترض هذه النظرية أن المسرح قد تطوّر عن طقس التضحيّة البشرية، حيث كان البديل الحيواني تمثيلاً للأضحية البشرية لتتحول العملية بعد ذلك إلى طقس



مشهدي يتمّ فيه تمثيل عملية التضحية دونما القيام بها حقاً. ويفسّر تايرن غثري Tyrone Guthrie افتراض هذا التطور لغوياً، فكلمة تراجيديا في أصلها اليوناني القديم مُشتقة من التراغويديا tragōid-ia والتي تعني حرفياً "أغنية الماعز" مما يربطها بطقوس التضحية.

يرى غثري هنا أن الفنان المسرحي هو صورة تطوّرية للكاهن، حيث قام هذا الأخير بتأدية بعض المشاهد التمثيلية كجزء من الطقس نفسه. ويمكن إيجاد الدليل على هذا الافتراض في الأعياد الديونيسية أو الباخوسية Dionysiac Festivals والتي أقيمت احتفالاً بالربيع وعودة الخصوبة وتميّزت لذلك بأفعالٍ مُنتشية. كما يرتبط الجذرُ الكهنوتي للفنانِ من اضطرار سلفه إلى شرح القصص الدينية عن طريق تمثيلها أمام جمهور المُتدينين في المعابد أو باحاتها، ويأتي الدليل على صحّة هذا الدور من المسرح الديني الأوروبي في العصور الوسطى. في الحقيقة، لقد عاد المسرح إلى الحياة في أوروبا في حوالي القرن الحادي عشر الميلادي عن طريق تمثيل الكهنة والقساوسة لمشاهد من الإنجيل في الكنيسة أو في باحتها، ويعتبر ميلي إس. بارنغر Milly S. Barrang-er أن هذا الفعل التمثيلي قد:

made biblical stories more im-mediate and understandable for the public.

"جعل القصص الإنجيلية أكثر مُباشرة وفهماً بالنسبة إلى عامة الناس"[1].

نظرية التقليد:

تتبنى هذه النظرية الرأي القائل بكون المسرح قد نشأ كتقليد لأحداث ووقائع الحياة. هذا ويمكن استشفاف هذا الجانب من المسرح بشكله الأولي في رقصات الحروب War Dances. ويرى غثري أن هذه الرقصات قد جاءت كتقليد لـ:

the action of battle itself, or at least the way in which the par-ticipants hope to see the battle develop.

"أحداث المعركة نفسها، أو الطريقة التي يأمل من خلالها المُشاركون أن يروا تطور المعركة على أقل تقدير". بالطبع، لا يخلو المسرح من أمثلة تؤيد هذه النظرية، وهذا ما نجده في مفهوم المهرجانات السياسية Political Festivals والتي ترافقت بفعاليات مسرحية ضخمة تصوّر أحداثاً تاريخية مُهمة في حياة مُختلف الدول



السياسية. وتذكر الموسوعة البريطانية **Encyclopædia Britannica** مثالين على ذلك؛ جرى الأول في روسيا في عام 1920م احتفالاً بالثورة البلشفية حيث اشترك 8000 شخص في عرضٍ مسرحي من إخراج إيفريينوف **Eveinov** أعيد فيه تمثيل شرارة الثورة والأحداث التالية لها. في عام 1976م حدث في الولايات المُتحدة الامريكية عرض مُشابه أيضاً حيث تمّ تمثيل أحداث معركة ليكسينغتون **Lexington** والتي تُعدُّ شرارة الثورة الأمريكية على الاستعمار البريطاني.

نظرية سرد الحكايا:

يقدم غثري نشأة المسرح في هذه النظرية على صورة قصص يتبادلها مجموعة من الجالسين حول النار، اضطر الراوي أثناءها إلى تصوير وتقليد الأحداث وإضافة بعض الأزياء ليجعل الصورة أقرب إلى ذهن مُشاهديه أو جمهوره. وبعبارة أخرى، يقوم العمل الدرامي في جذوره على ثنائية المُمثل والجمهور، وهذا ما نراه بشكله البسيط في عروض الحكواتي والتي تعتبر عروض مُمثل واحد يؤدي فيها عدة أدوارٍ أمام جمهوره بالاعتماد حصراً على السرد بالإضافة إلى بعض المُؤثرات البصرية البسيطة لإيضاح الفكرة قدر الإمكان للمُشاهدين.

المسرح لدى حضارات الشرق الأوسط القديم:

من الناحية التطورية الفنية، قادت جذور المسرح المُختلفة الفنّ الدرامي إلى الانتقال إلى مرحلة أكثر اكتمالاً في منطقة الشرق الأوسط. إذ تتميز وتتمايز حضارات هذه المنطقة بثقافتها المُغرقة في القدم لدرجة اعتبارها أقدم أشكال الحضارة البشرية المُتمدنة بالنسبة لأغلبية الباحثين. وقد ترافقت هذه الثقافات بميثولوجيا دينية متطورة تعكس الحالة الحضارية لمُجتمعات هذه المنطقة وذلك الزمان لتأخذ بعدها بالانتظام ضمن احتفالات دينية وزراعية، والتي تبلورت بدورها نتيجة هذا التطور الحضاري التدريجي والتثاقف بين المُجتمعاتِ المتجاورة والمُتباينة في آنٍ معاً لتأخذ بُعداً جمالياً تصويرياً. من هنا، بدأ الطقس الديني في منطقة الشرق الأوسط يتغيّر من كونه احتفالاً دينياً محضاً ليضم في طيّاته عروضاً تمثيلية طقسيّة تعرض الأسطورة التي يُحتفل بها بصورة رمزيّة. ويقتضي ذلك أن الطقوس الدينية اتخذت "شكل عرض في الحضارات القديمة المصرية والآشورية والبابلية" (باندولفي 10). وبعبارةٍ أخرى، يمكن وصف هذا المزيج بين الحالتين الطقسية والمشهدية بكونها إرهاصات مسرحية تطورت بما يكفي لتنتج عروضاً تمثيلية أوّلية ساهمت فيما بعد في ردف الوعي اليوناني لبلورة مفهومٍ مسرحي أكثر رسوخاً واستمراريةً. هذا وتؤكد الكشوفات الأثرية في هذه الحضارات على الارتباط بين العاملين الطقسي والمشهدي مما يثبت بدوره مدى صحة النظريّة الطقوسية. ونستعرض فيما يلي أمثلة عن الاحتفالات الطقوسية التمثيلية لدى شعوب الشرق الأوسط القديمة.

بلاد الرافدين:

يذكر فيتو باندولفي في كتابه "تاريخ المسرح" وجود وثائق أثرية تدل على احتفال حضارات بلاد الرافدين بطقوسهم بطريقة مشهدية تمثيلية. ويذكر مثالاً على ذلك احتفال رأس السنة "أكيتو" في مدينة بابل، حيث عرضت "قصيدة الخلق الملحمية ذات الطابع الأسطوري والكوني" أمام جمهور المُحتفلين، أيّ أنها مُثِّلت بعبارة أخرى (10). لكن، يقتصر باندولفي في كتابه على هذه الإشارة العابرة دونما التفاتٍ إلى حيثيات الاحتفال أو أهميته الفنيّة كأحد أقدم الجذور في تطور الوعي المسرحي.

على المُقلب الآخر، يقدم الباحث لطيف حسن تفاصيل جمّة عن احتفال رأس السنة بحيث يمكننا مُقاربة هذا الحدث من ناحية تنظيمه إضافة إلى تحليل عناصره الفنيّة التمثيلية. ويجدر هنا التنويه إلى رفض حسن إبراز وترسيخ الطبيعة المسرحية في هذا الاحتفال، ويختلف البحث معه حول هذه النقطة بالتحديد، إذ لا يمكن التأكيد حصراً على دينية الطقس دونما الالتفات إلى البذور الفنية المسرحية فيه، إذ لا يمكن الفصل بين الاثنين لاعتمادهما معاً على مفهوم لعب الأدوار، حيث يؤدي الكاهن في كثير من الطقوس البدائية دور الإله أو الناطق باسمه أو حتى تجلياً له. ويؤكد سي. تاي نغوين C. Thi Nguyen إلى تشاطر الطقوس الدينية والمسرح والألعاب مفهوم تأدية الأدوار بالاعتماد على دراسات جوهان هويزنغا Johan Huizinga، ويقول نغوين في هذا الخصوص:

In all of them, we enter into a consecrated, dedicated ground, where we suspend everyday activities, take up new roles and motivations, and. . . put it all away again.

"في جميعهم- أي في المسرح والطقس الديني والألعاب- نوقف نشاطاتنا اليومية، ونأخذ أدواراً ودوافع جديدة، لنعود ونطرحها جانباً". لذا وبناء على هذه المُقاربة، يمكننا القول: إن الاحتفال الديني بشكل عام والاحتفال برأس السنة الرافديّة بشكل خاص هو مزيجٌ من العنصرين الطقسي والمشهدي فهو ديني في مضمونه، لكنه احتفاليٌّ مشهديٌ جمالي في طريقة العرض. وفي الحقيقة، يعكس الاندماج بين الحالتين الانتقال من الاحتفاء الديني بشكلٍ جديٍ وصارم إلى الاحتفال الطقسي الجمالي مما يشير إلى اهتمامٍ مُتزايدٍ بالفنون وإلى تطور الحضارة في بلاد الرافدين.

هذا ويبدأ المهرجان في الأول من إبريل من كل عام ويمتد على مدار أحد عشر يوماً، لكن لا يأخذ الطقس الطابع المشهدي إلا في اليوم السادس على الأخص. ويشيرُ حسن أيضاً إلى تفاصيل اليوم الخامس من الاحتفال بكونها غنية "بطقوس التقمص والتشخيص الجمعي،" إلا أنه لم يذكر سوى طقوسٍ سريّة تحدث بين الملك وكبير الكهنة في غرفة خاصة إضافة إلى تعيين ملك مُؤقت من عامة الناس يحكم ليومٍ واحدٍ يوقف أثناءه العمل بأيّ قانون في أرجاء المدينة. وهذه النقطة هي موطن اختلاف آخر بين المُقاربة المطروحة هنا وبين تحليل حسن، حيث لا تتضمن التفاصيل آنفة الذكر عناصر درامية بشكلٍ كافٍ، كما أنها لا تحدثُ أمام جمهور بل بسريّة تامة وهذا ما يجعل أحداث اليوم الخامس طقساً أكثر من كونها عرضاً، ولذلك يدعوني هذا التحليل إلى التركيز على أحداث اليوم السادس لاحتوائها على تفاصيل فنيّة ودرامية أكثر قوّة وإقناعاً.

في سادس أيام المهرجان يتجه الملك بصحبة تمثال الإله مردوخ إضافة إلى تماثيل بقية الآلهة إلى مكان خاص بالاحتفالات وهو ما يدعى أيضاً بـ "أكيتو" أي بيت الاحتفالات، وهو بناء مُستطيل الشكل يقع خارج المدينة أو في بستانٍ من ضواحيها، إلا أنه لا يمكن تحديد التفاصيل الدقيقة لشكل هذا البناء نتيجة عدم وجود دليلٍ أثري واضح بسبب استخدام اللبنات الطينية غير المشوية في بنائه وهي مادة "لا تقاوم الزمن وعوامل الطقس" (حسن). يُعرض بعد ذلك جزء من ملحمة الخليقة يتحدث عن صراع الإله مردوخ مع الربّة تيامت بأسلوبٍ تمثيلي، إذ كان الملك نفسه يلعب دور الإله مردوخ في حين يرمز إلى الربّة بالاستعاضة عنها بوحشٍ كاسر أو ثورٍ بري مُكبلٍ ليكتمل الطقس بقتله بعد معركةٍ رمزية. هذا ويترافق المشهد بسردٍ للأحداث يلقيه الكاهنُ، الذي يلعب دور الراوي، على جمهور المُتدينين المُشاركين في الطقس، ويطغى الأسلوب السردي على أغلب أجزاء المشهد، في حين تظهر حواريات بين شخصياته في حالات نادرة مثل الحوار بين مردوخ- كبير الآلهة- وأبسو[2]، حيث يقول الأول:

"أجل يا أبي، اقض على ضجيجهم المُزعج
فتنل بذلك الراحة في النهار
والنوم في الليل" (مُقتبس من حسن).

ثم تورد الملحمة بعدها ردة فعل أبسو على ما سمعه من مردوخ فتذكر ما يلي:

"فتهلل وجه [أبسو] لهذا القول
بسبب الشر الذي دبر ضد الآلهة من أبنائه" (مُقتبس من حسن).

يقتضي التحليل والنقاش عند هذا الحد الالتفات إلى التفاصيل لمُقاربتها من الناحية الفنية والمسرحية، وذلك لغناها بالتجليات الجمالية الدرامية.

إذا ما انطلقنا من بداية الاحتفال في سادس أيامه، يعيدنا تحديد مكان الاحتفال بمعبد "بيت الاحتفالات" إلى نظرية الطقس البدائي والتي تفترض نشوء الفن المسرحي من المعابد وباحاتها، كما ذكرنا سالفاً. يأتي بعدها نقل تماثيل الآلهة بقيادة مردوخ إلى المعبد. ويحمل هذا الفعل الرمزي الطقسي، والذي يشير إلى عودة الآلهة أو إلى حضورها، يحمل في طياته رمزية أدبية أيضاً، فالمضامين الطقسية والفنية تتشارك في المعاني المستورة، ويتجلى البُعد الدرامي الخفي في هذا الطقس في كونها لوازم مسرحية Props تساهم في خلق الوهم الدرامي، إذ توضع كجزءٍ من طقس إعادة خلق الأسطورة باعتبار هذه التماثيل تشخيصاً للآلهة المُشاركة في الحدث أو شهوداً عليه.

كما يأتي الصراع بين مردوخ وتيامت كجزء مُتممٍ لهذه الوظيفة الفنية الرمزية، فتيامت هي وحش بري مُكبّل أثناء العرض، أيّ أنها تُقدم بشكلٍ رمزي يسهم أيضاً في تأسيس الوهم الدرامي. ولا تقتصر أهمية

هذه الوظيفة على الإشارات الرمزية، بل تؤكد مرة أخرى على نظرية الطقس البدائي، فالتضحية البشرية قد تطورت لتأخذ شكل تضحية حيوانية ومن بعدها أصبحت تضحية رمزية، وهذا ما نجده في قتل الحيوان الذي يرمز إلى الربة تيامت. هذا، ولا يمكن إغفال الدور الفني الذي يلعبه السرد من الناحية الدرامية، ونعود عند هذه النقطة إلى نظرية سرد الحكايا والتي تقول بنشأة المسرح عن طريق سرد الأحداث وتمثيلها معاً، وهذا ما نشهده في تأدية الملك لدور مردوخ وفق حكاية الكاهن للأحداث مما يقتضي تطابقاً جلياً بين السرد والتمثيل. كما يلعبُ السرد دوراً آخر من ناحية استخدامه الحوار، وهو بذلك يستخدم أحد أهم الأدوات الفنية المسرحية نتيجة قيام الفن الدرامي على هذا العنصر. ونستشفُ أيضاً من استخدام هذا العنصر الأدبي، تقنية درامية أخرى في مشهدية "أسطورة الخلق"، وهو التعليمات أو 'الإرشادات المسرحية' أو Stage Directions والتي توضح للمُمثلين بدقة أساليب الكلام، أو "اسم الشخصيات، تعليمات حول الدخول والخروج، وصف الأمكنة، مُلاحظات الأداء... الخ" (بافي 284)، وهذا ما نراه بوضوح حينما تذكر الأسطورة بوضوح ردة فعل أبسو: "فتهلل وجه [أبسو]...' وهو إشارة إلى طريقة عرض مشاعر الإله أو طريقة تمثيل هذه المشاعر أمام الجمهور.

بناءً على ما سبق، نجد توافر العديد من المُقتضيات الفنية المشهدية في طقس "ملحمة الخلق" لدى حضارات بلاد الرافدين، كما نُلاحظ استخدام هذه العناصر بما يتوافق والنظريات النقدية حول تطور الفن المسرحي، إضافة إلى تبلورها بطريقة درامية لا تختلف كثيراً عن نظيراتها في بقية حضارات الشرق الأوسط القديم أو حتى في اليونان.

مصر القديمة:

لا يختلف الوضع في مصر عنه في بلاد الرافدين، إذ ارتبطت الاحتفالات الدينية بالعروض المشهديّة والتي جاءت كإعادة تمثيل رمزية للأساطير ضمن طقسٍ يهدف إلى استرضاء الآلهة وتكريمها وضمان استمرار النظام والاستقرار في البلاد. وتتمثل هذه العلاقة في أسطورة أوزوريس وأخيه سيث والتي تروي مقتل الأول على يد الثاني نتيجة غيرة هذا الأخير من حُكم أخيه للعالم. وبناءً عليه، يذكر فيليب زاريلي وآخرون Philip Zarrilli في كتاب "مُقدمة إلى تاريخ المسرح" Theatre Histories: an Introduction أن الأسطورة ترمز، كما يرى المصريون القدماء، إلى ثنائية الفوضى والانتظام، حيث:

Seth represented chaos and Horus the divine nature of kingship

"مثّل سيث الفوضى [ورمز] حورس إلى الطبيعة الإلهية للملكيّة". هذا وتنتهي الأسطورة بعودة أوزوريس إلى الحياة وانتقام ولده من عمه سيث.

من الناحية الفنيّة التمثيلية، تأتي جلُّ المعلومات عن طريقة تأدية هذا الطقس الديني الاحتفالي من نصٍ يعود إلى عهد الفرعون سنوسرت الثالث المُمتد بين عامي 1870، و1831 قبل الميلاد. ويشير زاريلي إلى تحديد النص للدور الذي لعبه كبير الكهنة أخيرنوفرت في الطقس المشهدي، وهو دور ثنائي في الحقيقة، حيث كان المُنظّم والمُشرف على العرض الديني إضافة إلى تأديته دور ابن أوزوريس. هذا وقد مثّل بقية الأدوار مجموعة من الكهنة والكاهنات، كما استعانوا بأعداد كبيرة من 'المُمثلين الثانويين' لتقديم مشهد الحرب بين جيش سيث من جهة وجيش أوزوريس وابنه حورس من جهة أخرى (57-56). لكن، تجدر الإشارة إلى غياب أيّ ذكرٍ لطريقة تأدية وتمثيل الشعائر بشكل مُفصّلٍ ومُمنهج في جميع المخطوطات المصرية، حيث يكتفي النصّ الذي بين يدينا بتقديم وصف عام لما قام به أخيرنوفرت (57). ونورد فيما يلي مثالاً على ذلك مما قدمه زاريلي:

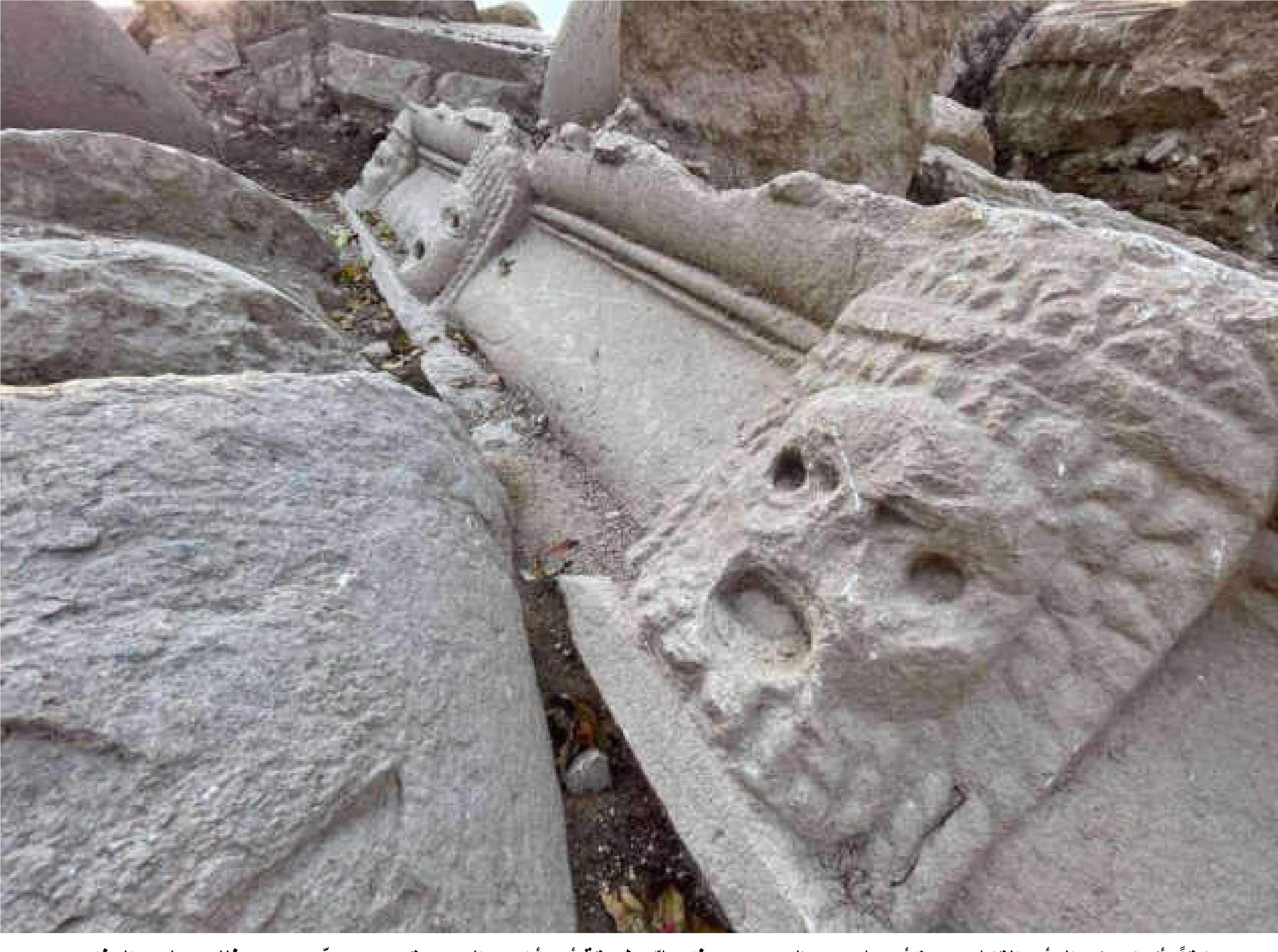
I arranged the expedition of Wepwawet when he went to the aid of his father. I beat back those who attacked the Barque of Neshmet. . . I arranged the Great Procession and escorted the god [Osiris] on his journey.

"نظمتُ حملة ويبواويت حينما ذهب ليعين والده، وهزمتُ أولئك الذين هاجموا مركب نشميت... [كما] نظمتُ الموكب العظيم ورافقت الإله [أوزوريس] في رحلته". ويمكننا استشفاف المهمة الثنائي التي أوكلت إلى أخيرنوفرت مما تقدم، فهو تارة مُنظم الشعائر المُتمثلة بحملة ويبواويت وموكب أوزيريس العظيم وطوراً مُمثل يؤدي دوره ضمن هذه الشعائر حينما يدافع عن سفينة نشميت، مما يوضح الثنائية الطقوسيّة التمثيلية التي أشرنا إليها هنا.

إضافة إلى ما سبق، تتكشفُ جوانب تاريخية وفنيّة أخرى حين إيراد ما ذكره هيرودوت عن طقس قيامة أوزوريس، حيث يتكلم عن المعركة 'الضخمة' فيقول أن الجيشين قد اشتبكا في:

"a hard fight with staves . . . they break one another's heads, and I am of the opinion that many even die of the wounds they receive; the Egyptians however told me that no one died."

"قتال عنيف بالهراوات. . . ففلقوا جماجم بعضهم بعضاً، ومات الكثيرُ منهم جراء الجراح التي تلقوها برأيي الشخصي، لكن أخبرني المصريون أنه لم يمت أحدٌ". ونستنتج من حديث هيرودوت عدّة أمور من الناحية الفنية، وأول هذه النتائج هو جودة العمل المسرحي المُقدّم، إذ تحتاج إدارة عرض ضخم مثل هذا العرض إلى مهارة وتنظيم دقيقين، وهذا يدلّ على علو كعب المصريين القدامى في مجال العروض التمثيلية بفعل استمرارها على مدار قرون طويلة. نستنتج أيضاً، توصّل المصريين إلى قدرٍ عالٍ من الاحترافية في استخدام المُؤثرات البصرية لمُحاكاة الواقع قدر الإمكان، وهذا ما يدلّ عليه ظنُّ هيرودوت بموت العديد من المُشاركين ونفي الجمهور لذلك- إنه إيهامٌ مُتقنٌ لا يمكن افتعاله دونما اللجوء إلى المُؤثرات البصرية والحيل. أخيراً، يقدم هذا النوع من المشاهد التمثيلية دليلاً على نظرية المُحاكاة التي أشرنا إليها



سابقاً بأنها تتبنى الرأي القائل بعودة أصول المسرح إلى رقصات المُحاربين وإعادة تمثيلهم للمعارك التي خاضوها، وهذا ما نراه في طقس قيامة أوزوريس من حيث قيام معركة عملاقة بين الجيشين.
يقدم باندولفي مثالاً آخر، وإن يكن بإيجاز أكبر، عن طقس تمثيلي مصري تمّ اكتشافه في معبد حورس في إدفو منقوشاً في أحد عشر صورةً "منها أعمدة من الهيروغليفية، "وفحوى هذه النقوش هو تصوير "دراما انتصار هوروس على حصان البحر" (14). وتتجلى السمات المسرحية في هذا الطقس في عدد من الجوانب التي تفارق الأغراض الدينية لتقترب أكثر من الأهداف الفنيّة المشهديّة. على سبيل المثال، يشير النص المكتوب إلى الأقسام "المحكيّة أو المُغنّاة" من الطقس (14)، أيّ أنه يقدم المواضع حيث ينبغي فيها الانتقال من الإنشاد إلى الكلام وبالعكس، وهذا يدلّ بطريقة أو بأخرى إلى استخدام مفهوم 'الإرشادات المسرحية' كما توضح النقوش الهيروغليفية أيضاً مواضع تدخّل الجوقة Chorus، وهذه المُداخلات عديدة (باندولفي 14)، ويعتبر مثل هذا العنصر، من وجهة النظر المسرحية، من أواخر الروابط بين الطقس والعمل الفني، حيث تمثّل الجوقة "مجموعة مُتجانسة من راقصين ومُغنين ومُنشدين، تقول الكلام في شكل جماعي للتعليق على فعل ضالعة فيه بأشكال مُختلفة" (بافي 112)، فهي جزء من الدراما لكنها في نفس الوقت تمثل السُلطة الدينية التي تنظم وتشرف على إتمام الغرض الديني من الطقس مشهدياً.
هذا وتأتي ثالث هذه السمات من ناحية استخدام اللوازم أو الأغراض المسرحية لأهداف رمزية، ويتجلى الجانب المذكور في الاستعاضة عن "حصان البحر بقرصٍ من الحلوى في شكل حصان، يُطعن ثمّ يقسم ويوزّع بعد ذلك على المذابح" (باندولفي 14). وتكمن الرمزية في حصان البحر نفسه، إذ عادة ما ترمز وحوش البحار إلى الشرِّ والفوضى، كما يدلُّ تقاسم الحلوى بين المذابح على تشارك جمهور "المُؤمنين" النصر على القوى الظلامية مع إلههم. وبالطبع، يتمّ الاقتسام في نهاية الطقس الديني التمثيلي كنوعٍ من المُكافأة على الحضور، لكن تأتي هذه الخطوة بعد إتمام الحلوى لغرضها الرمزي في المشهد الديني التمثيلي فهي بذلك أحد اللوازم المسرحية لتصوير الأحداث بطريقة سلسة وبسيطة بحيث تنقل الأفكار إلى الجمهور بأسلوبٍ مُعبرٍ خالٍ من التعقيد.

أوغاريت:

يعود الطقس التمثيلي الأوغاريتي في جذوره إلى الاحتفالات الفصلية بقدوم الخصب وانتهاء فترة القحط والجدب، وقد

تمثل الأول بالإله بعل في حين رُمز إلى الثاني بالإله يم، ثمّ "ومع تكرار الفصول تتكرر الحفلات ويتجدد الخصب وأصبحت هذه عادة تتكرر في كل فصل"، بحسب محمد أسعد (3). ويكمل أسعد في بناء الحالة الاحتفالية المشهدية بالحديث عن تفاصيل المهرجان، إذ لا يسعنا الادعاء بوجود نواةٍ مسرحية لمُجرد قيام احتفالٍ موسمي، بل يجبُ أن تترافق بتفاصيل فنيّة لا غنى للمسرح عنها كمثل الرقصات التعبيرية الرمزيّة المُترافقة مع الإنشاد الديني والتي تصوّر أحداث الأسطورة التي يُحتفل بها في المهرجان. وهذا ما يقوله أسعد حينما يذكر أن المهرجان كان يتألف من "أناشيد وأغانٍ لجميلات الصوت يترافق بحركات جميلة فتخلق بذلك أجمل الرقصات" (3). وبناء على هذه المُقاربة، يمكن القول: إنّ الاحتفالات الدينية الزراعية هي الأساس في تطور الطقس الشعائري إلى مشهد تمثيلي في مدينة أوغاريت.

لنسوق مثالاً على ما تقدمنا به، يمكن مُقاربة ملحمة "الإلهين الظريفين" من الناحية الفنية المسرحية، ويوجد، لحُسن حظنا كدارسين مسرحيين، رُقماً في مكتبة أوغاريت تفصل خطوات الطقس الاحتفالي ومن ضمنه العرض التمثيلي. هذا وتدور الملحمة حول فكرة الخصب بعد الإجداب والصراع لإعادة الحياة إلى الطبيعة، كما يُعتقد أنها عرضت أثناء فصل الصيف وفي موسم جني المحاصيل أي "عند نضوج العنب أو قبله عند تفريك الدالية" (أسعد 3). ويرتبط زمن الاحتفال مع مفهومه ومعناه الرمزيين من حيث تمثيل فصل الصيف الدافئ وفترة الحصاد الوفيرة لازدهار الطبيعة ونضوجها، فهي فترة التمتع بالخصب والخير بعد الإمحال والجدب في فصل الشتاء البارد.

أما عن طريقة تقديم هذا الطقس الرمزي فقد عُرض بأسلوب تمثيلي أمام جمهور المُؤمنين حيث يظهرُ "مُمثلٌ" يؤدي دور إله الموت حاملاً "عصا الثكل" و "صولجان... الترمل" ليقوم بقية المُمثلين الذين يلعبون دور عناصر الطبيعة الخصبة بمُحاربته ومن ثمّ "يقتلعونه" (3). عند هذه النقطة، تحدد التعليمات بوضوح للجوقة ما يجب فعله: "سبع مرات يعزف على العود والشيوخ يجيبون: انظروا الثدي، الثدي الإلهي..." (3). وتأتي هذه التعليمات ضمن عرضٍ جماعي لراقصين ومُغنين يرددون هذه اللازمة وهم يتقدمون شابتين حسناوين تمثلان دور مُرضعتي الآلهة، ثمّ يظهرُ بعدها إله الخصب كرجلٍ كبيرٍ في السن إلا أنه وافر الصحة رشيق الخطوات، ويذهب إلى ساقية للحصول على بعض الماء فتراه هناك شابتان جميلتان وتعجبان بنشاطه رغم تقدمه في السن فيتزوجهما الإله وتلدا له إلاها السَحَر والغسق. ويقدم الطقس المشهدي هذا التفصيل بطريقة رمزية حيث أن الشابتين "بالتقبيل حبلتا وبالعناق الحميم جاءهما المخاض" (3). وفي النهاية، يتقدم القائمون على خدمة الإله بقرابين لربّة الشمس والكواكب الثابتة بناءً على طلب إله الخصب لأن ولداه السَحَر والغسق هما الآن من ينظم ظهور هذه الآلهة في الليل والنهار. وهكذا يتحقق الخصب ويستعيد قوته ويستقر نظام العالم ويتسق، وهذه هي الغاية من الطقس بأكمله.

بعد هذه المُقاربة، ننتقل إلى تحليل الطقس من الناحية الفنية المسرحية لنؤسس للعلاقة بين الاحتفال الديني والفن التمثيلي، ولنبدأ إذن تدريجياً مع كل خطوة من خطوات الطقس. في البداية، يمكن الإشارة إلى استخدام الأغراض المسرحية من خلال حمل إله الموت لعصا الثكل وصولجان الترمل واللذين يؤديان غرضاً رمزياً من حيث استخدام الإله لهما لخلق صورة من الجدب أمام الجمهور، أي أن استخدام هاتين الأداتين لا يحمل فقط غرضاً دينياً بل يتجاوز ذلك ليساهم في خلق الوهم المسرحي في أعين المُشاهدين، وهذا ما يجعلهما وسيلتين فنيّتين بامتياز. لا يحدد بعدها محمد أسعد طريقة اقتلاع إله الموت، رغم وصفه لها بكونها مُشابهة "الاقتلاع الكرمة،" لكن لا بدّ أنها تأخذُ أيضاً طابعاً رمزياً يساهم بدوره في خلق الوهم المسرحي المُعبر عن فعل الاقتلاع في أذهان الحاضرين. نرى بعدها استخدام عنصرين مسرحيين آخرين يتمثلان في وجود الجوقة وفي استخدام التعليمات المسرحية، فالطقس يحددُ بوضوح لأفراد الجوقة ماذا يجب أن يرددوا إضافة إلى كيفية ترداده. هذا وقد أشرنا في القسم السابق إلى وظيفة هذين العنصرين من الناحية الفنية. وبالعودة إلى استخدام اللوازم المسرحية، يوحي نص العرض القائل بذهاب إله الخصب إلى الساقية بوجود غرضٍ مسرحي يخلقُ صورة الساقية بمياهها الجارية في خيال الجمهور، أو بتأدية المُمثل لهذا المشهد عن طريق لغة الجسد مُحاكياً تصرفات حاملي الماء، مما يقودنا إلى الإيهام بالتمثيل أو المُحاكاة وهي في صلب الفن الدرامي، وهذا ما نجده في تعريف كريس بلديك **Chris Baldick** لمفهوم الدراما حيث يرى أن هذا الفن يعبر:

"for performances in which actors impersonate the actions and speech of fictional or historical characters (or non-human entities) for the entertainment of an audience..."

"عن عروضٍ يجسد فيها المُمثلون تصرفات وأقوال شخصيات مُتخيلة أو تاريخية "أو كائنات غير بشرية" بغرض تسلية جمهورٍ ما". وتعود الوظيفة الرمزية في خلق الوهم المسرحي إلى الظهور حينما تتم الإشارة إلى تزاوج إله الخصب مع الشابتين الجميلتين من خلال التقبيل والاحتضان بحيث يعي الجمهور الحدث عن طريق إعادة صياغته بشكل رمزي مُعبر لكنه لا يخدش الحياء ولا يتعارض مع قدسيّة الاحتفال الديني. نستنتج إذن، بناءً على تحليل الطقس المشهدي بأكمله، توافر العديد من العناصر الدرامية في احتفال "الإلهين الظريفين" الأمر الذي يؤسس لارتباطات قويّة بين هذا الطقس وبين الفن المسرحي.

النتائج والاستنتاجات:

من خلال مُعاينة مسارح الحضارات الثلاث التي تم تناولها في هذه الدراسة، يتضح أن حضارات الشرق الأوسط القديم تشترك في تطويرها أغراضاً جمالية تمثيلية للطقوس الدينية، وتتجلى كذلك حقيقة نشوئها جميعاً من جذرٍ مُشترك وهو الأعياد الدينية والزراعية الموسمية. كما

ظهرت خصائص فنية مسرحية الطابع في الحضارات الثلاث أيضاً، حيث استُخدمت اللوازم والتعليمات المسرحية في الحالات الثلاث، على سبيل المثال، ولاحظنا أيضاً استخدام الجوقة والحوار وهما من الوسائل الدرامية المشهدية المُميزة والمعروفة، لا بل ويلاحظ في حالة الاحتفال بأسطورة الخلق تبادل الحوار وتمثيله بطريقة آنية ومُباشرة بين مردوخ وأبسو، وهذه التقنية الفنية لم تتوافر لدى المسرح اليوناني حتى قدوم أسخيلوس، أي أنها جاءت في فترة لاحقة على تأسيس المسرح اليوناني.

هكذا نرى أن الإرهاصات الفنيّة الشرق أوسطية وصلت إلى مستوىً عالٍ من التقدم فتخلّصت من أغلب العناصر الدينية واستبدلتها بمثيلاتٍ فنيّة ومشهدية بحيث ارتقت إلى مستوى يقاربُ، بل ويماثلُ المسرح اليوناني في كيفية تأسيسه وانطلاقته، إذ أخذت جميعها شكلاً مسرحياً متطوراً باحتوائها جميعاً على أهم العناصر الدرامية، أي المكان الخاص بالتمثيل والجمهور والحبكة التصاعدية القائمة على تطور الصراع وصولاً إلى الحل. ويرجح أيضاً استقاء اليونانيين بعضاً من الجذور المُؤسسة لمسرحهم من الحضارات المجاورة لهم من خلال الاحتكاك مع هذه الثقافات والتي امتلكت أسبقية في التجربة المسرحية، وما نقله هيرودوت عن المسرح المصري هو مثال ذلك. ويبدو هذا الرأي أقرب للمنطق من ناحية تشارك حضارات الشرق الأوسط مع اليونان في احتوائها جميعاً على إرهاصات طقسية تمثيلية، ومن المنطقي أيضاً أن تستقي وتستفيد واحدة من هذه الحضارات من تجارب جيرانها لتمزجها بما لديها وتصل بها إلى شكل أمثل من بقية هذه التجارب.

لا ينتقص التثاقف من الحضارة المُستقبلة ولا من الحضارات المُصدّرة كما قد يحلو للبعض الاعتقاد، بل هي على العكس من ذلك حالة صحية حضارية تتبادل فيها الثقافات مُنتجاتها العلمية والفنية لتشترك جميعاً في عملية تطويرها مما يعكس حالة من السعة والاستيعاب والتقدم الحضاري لدى جميع هذه الثقافات بغية الوصول إلى الشكل الأمثل. ولا يعتبر هذا مثالاً عن سيطرة وسيادة حضارة على بقية جيرانها في حال تصديرها لمفهوم ثقافي ولا مثالاً عن دونية أو بدائية الحضارات الأخرى التي استقطبت المفهوم طالما أن الجميع قد أضاف عليه لمسته الثقافية الخاصة وساهم في تطويره.

نستنتج من النقاش بأجمعه أن جذور المسرح مُتعددة ومتنوعة وأكثر عراقة وقدماً وأصالة مما قد يظنه غالب الناس ومما يصدّره العديد من الباحثين أصحاب الصورة المُجتزئة المحصورة ببقعة جغرافية دوناً عن غيرها وبمعزلٍ عن جيرانها، فالحضارة هي نتاج العقل الإنساني الجمعي فلا حدود جغرافية تقطعها ولا شعب يمتلكها، وجميع البشر والثقافات والحضارات هم شركاء في إنتاجها وتطويرها، والمسرحُ هو خير مثالٍ عن جميع ما تقدم.

المصادر العربية والأجنبية

- أسعد، محمد. "المسرح في أوغاريت." الوحدة 680 (1986م): 3. نسخة مطبوعة.

- بافي، باتريس. معجم المسرح. تر. ميشال ف. خطار. بيروت: المُنظمة العربية للترجمة، 2015م. نسخة مطبوعة.

- باندولفي، فيتو. تاريخ المسرح. تر. الياس زحلاوي. ج 1. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2020م. نسخة مطبوعة.

- حسن، لطيف. "الطقوس الدرامية المقدسة، والتقمص والتشخيص عند قدامى العراقيين." موقع مركز كلكامش للدراسات والبحوث الكردية. 7 أيار 2008م. موقع الكتروني. 1 أيلول 2022م.

- Baldick, Chris. "Drama." The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 2001. 71. Print.

- Barranger, Milly S. "Theater." Microsoft® Student 2009. Redmond: Microsoft Corporation, 2008. DVD-ROM.

- Guthrie, Tyrone, ed. "Theatre." Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2013. DVD-ROM.

- Leick, Gwendolyn. A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology. London: Routledge, 1998. 11; 115-116. Print.

- Nguyen, C. Thi."" Philosophy Compass: Philosophy of Games." Wiley (2017): 1-18. Print.

- "Theatre." Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2013. DVD-ROM.

- Zarrilli, Philip, et al. Theatre History: An Introduction. Gen. Ed. Gary Jay Williams. 2nd ed. New York: Routledge, 2010. Print.

----

1 - تتبع الدراسة أسلوب MLA في التوثيق المرجعيّ بإصداره السابع والصادر في عام 2009م.

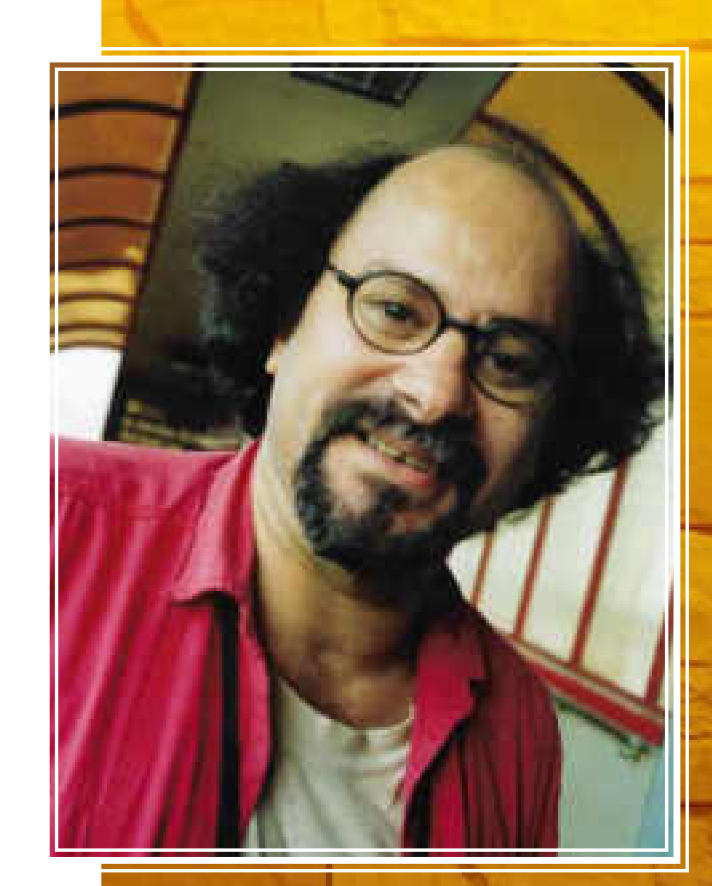
2 - أبسو هو إله المياه الحلوة والعالم السفلي كما يذكر قاموس ميثولوجيا الشرق الأوسط القديمة A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology.

دراسة

مسرح

المنفى والفنان: غجرٌ عربْ

الجزء السابع



حازم كمال الدين

العراق / بلجيكا

إشارات عن الآخر

ماذا تُقدم للمُتلقي، هل تُقدم نفسك أم عملك الفني؟

تناولت في الحلقة الماضية المُسماة "القسم الثاني من التقنيات المسرحية" الفضاء المسرحي والفضاء اللا مسرحي والسُلطة والتسلّط المسرحيين. تطرقت أيضا إلى موقفي من أحادية المناهج المسرحية وتقسيماتها الحادّة الموحية بخصومة المناهج بينما يعلّمنا الواقع أن "كل الطرق تؤدي إلى روما!" وأن النظر بسلبية لمنهج لا يتفق مع ذائقتي أو "إيديولوجيتي الجمالية" موضوع ينتمي "للطائفية المسرحية". من هناك تناولت تأصيل علاقة النص بعناصر العرض بحيث لا يُعذّب المُخرجُ النصَّ أو "يُمثّلُ به!" بدعوى ربوبية العرض المسرحي ولا يتعامل معه ككتاب مُقدّس.

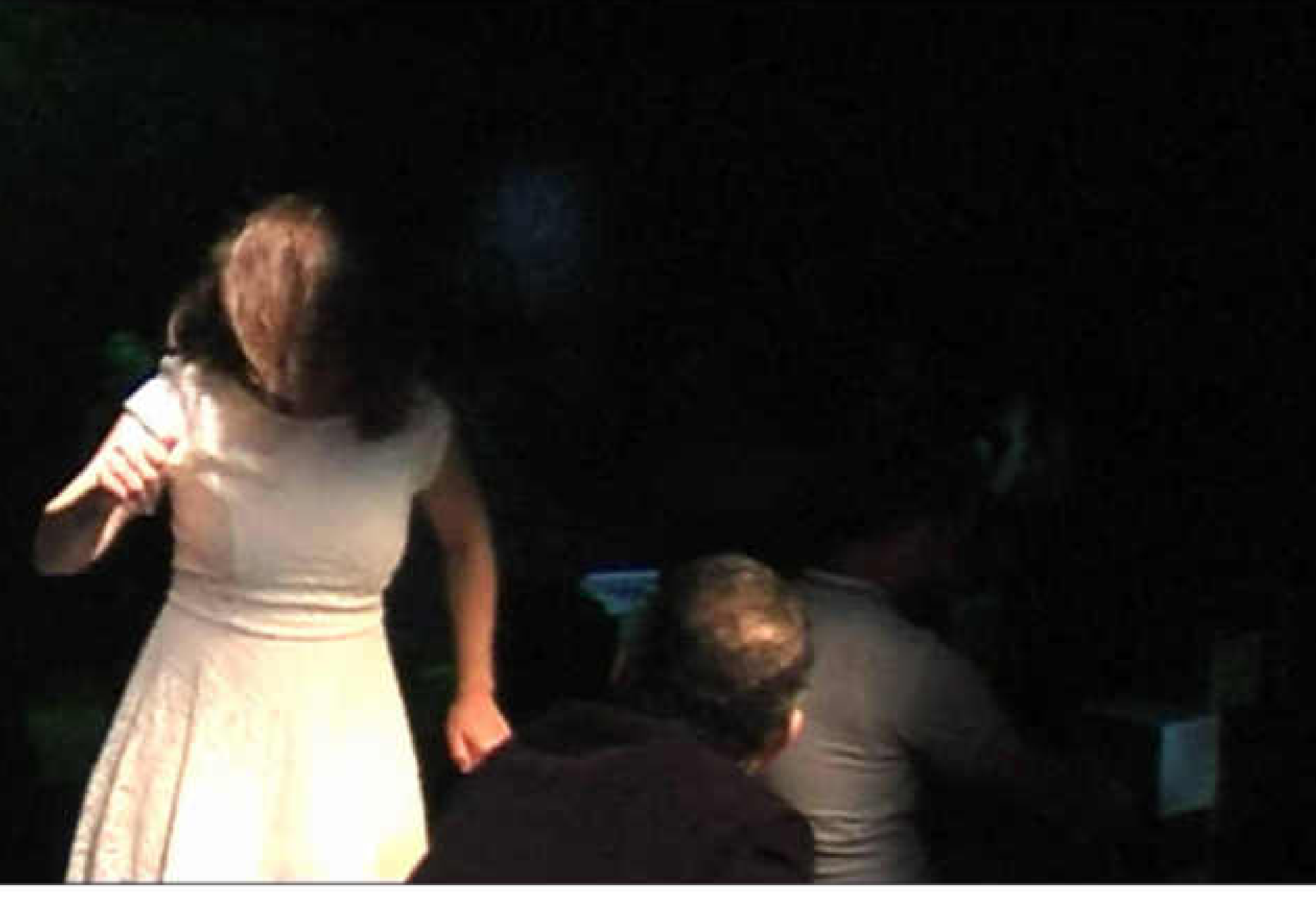
ذلك كان طريقا أوصلني للحديث عن حيوية العرض وقدرته على إعادة تركيب ذاته كل مرّة من جديد، وأن المُشاهد قادرٌ على تحريك العرض إلى مسارات يتفاعل معها المُمثل وبقية عناصر العرض، فالمسرحية ليست سوى كتلة حيوات أو معطيات قادرة على التفاعل والتحوّل الكيمياوي وعماد ذلك هو المُمثل والمُشاهد.

ثم أخذني ذلك إلى علاقة النص التفاعلية مع المُشاهد واختبار العرض باعتباره "پروڤه" مع مشاهد تنتج عرضا جديدا مع مُشاهد جديد ويصبح ذاك العرض بدوره "پروڤه" لعرض آخر، ومن خلال "الپروڤات" مع المُشاهد ينمو العرض بالتعاقب ولا يتجمّد مثل لوحة في متحف وقلت: إن من يلعب دور اللا تجمّد في العرض هو المُشاهد الفعّال. كل ذلك البحث اعتمد على خلفيتي الشرقية وتفكيك وإعادة تركيب عناصر هويتي الشرقية لتُخلق من جديد وتستجيب للمُعاصرة.

هنا أتقدم خطوة أخرى في تعميق البحث صوب العلاقة مع المُتلقي وأنواع الجمهور في العرض المسرحي ودور الفنان في غواية المُشاهد للخروج من التلقي السلبي إلى تلقٍ من نمط آخر: نمط المُتلقي الخلاق.

***

سأعود إلى سؤال أساسي:



هل الفن تصورٌ جاهزٌ مُتكاملٌ يُقدّم على طبق ما إلى مُستهلِك، أم هو خامة عمل لا تتكامل إلا بحضور الشريك أو المُتلقي؟

أنا أتذكر أنّ العملية المسرحية الغربية كانت في الأصل طقوسا يشترك فيها "الفنان والجمهور" وتؤدي إلى لقاءات جماعية تتماهى فيها حدود المُرسِل والمُستقبل. وهي بذلك حالها كمثل طقوس "التعازي" الشرقية التي يشترك فيها "الفنان والجمهور" بالأفعال وردود الأفعال إذ يرمي الجمهور حجارة على الفنان الذي يلعب دور الشمر بن ذي الجوشن فيصول عليهم بدوره فيولد مشهد مسرحيّ جديد لم يكن موجودا في عروض سابقة!

هذان المثالان القديمان يؤشران إلى أنّ العرض الفني له أنماط للتلقي، منها ذلك الذي يتعامل مع الجمهور باعتباره مُستقبِل سلبي، ومنها الذي يتعامل معه كمُشارك ومنها ما يتعامل معه كمُبدع وذلك وفقا لثلاثة مفاهيم جمالية:

المفهوم الأوّل يرى أنّ الإحساس بالجمال موجود في ذواتنا، الجمال ليس موجودا في الشيء وإنّما يكمن فينا. أما المفهوم الآخر فيقول: إنّ الجمال موجود خارج ذواتنا أو في التجربة نفسها كما يحبّ نوبلر(1). في حين أنّ المفهوم الثالث يعتقد أنّ الجمال هو ما يحدث بين الفرد وبين الإنتاج الإبداعي. أو عندما تلتقي التجربة الذاتية بالشيء تثير فينا الحس بالجمال.

بمعنى أنّ العلاقة مع الجمهور تنطلق من فهم صيرورة العملية الإبداعية في لقائها مع الطرف الآخر. ثمّة فضاءات متصورة مُسبقا أو مُحددة سلفا **conceptual space** في العملية الإبداعية تفرض مُتلقيا سلبيا أو تأويليا أو مُنتجا جديدا للنص. وثمّة تجربة حيّة يجد المُتلقي نفسه فيها وجها لوجه مع الإنتاج الإبداعي وعناصره المتنوعة. والإنتاج الإبداعي لا يستطيع أن يحيا من دون وجود الطرفين، وشرطي الزمان والمكان: "أصبح المكان في عالمنا التكنولوجي قادرا أن يختفي، ويستحيل فضاءً افتراضيا، بيد أنّ الزمان ما زال واقعيا".

كتبت جوزفين بوسما **Josephine Bosma** عن الفن التشكيلي نصّا سأخونه أثناء الترجمة لأسقط بعض ما فيه على المسرح(2):

تؤرقني العلاقة بين الإنتاج المسرحي والمُتلقي. وتدفعني أن أتساءل حاليا وربّما مُستقبلا عن الأسباب التي قلّلت من إمكانية اقتناء الإنتاج الفني المعاصر.

أنا ألاحظ مُنذ زمن أنّ الإنتاج الفني بدأ يأخذ طابعا لا سرمديا. فقد صار يتجرد من أرديته الشيئية- زيت، ديكور، كلمات.. إلخ- ويتّجه أو يوجّه نفسه إلى حيثيات التجربة الفنية ومُعايشتها، ومحاورتها، ومُجابهتها، ولربّما يمسي طريقة عيش مُعاصرة، أو أسلوب حياة.

إنّ عملية اقتناء الإنتاجات الإبداعية أصبحت مُتعبة نوعا ما، وصارت قضية شخصية أكثر من انتمائها إلى جودة الإنتاج واسم الفنان.

إنّ تصميم بيت ما أو فضاء ما أو موقع



مُعيّن هو الذي يقرر الإنتاج الإبداعي المُنتقى وليس العكس. أما اسم الفنان والجودة الفنية فهي خطوات لاحقة في عملية الانتقاء وهي أحيانا غير مُلزمة. انظر إلى عمود أثري وبجانبه لوحة تجريدية مثلا! أيّهما قرّر وجود الآخر في ذلك الموقع، العمود أم اللوحة؟

نعم، أنا أفكر بالعوائق التي تحدّد حرية المُتلقي في التأويل الفيزيولوجي والفكري والحسي.

إنّ هذه تساؤلات تشير إلى حق المُتلقي في علاقة أخرى مع الإنتاج الإبداعي.

الجمهور المُراقب:

المعروف أن الجمهور هو مُراقب للعملية الفنية. فالفنان يتدرب كذا شهر ويهيئ الديكورات أو السينوغرافيا أو الموقع والمُمثل والدعاية والإعلام لكي يستقبل الجمهور في مكان وزمان معلوم. ثم يقدم للجمهور طبقا فنيا مطبوخا جيدا "تارة شرقي وأخرى غربي وثالثة إكزوتيكي.. إلخ". والطبق الفني فيه محتوى وجماليات وتساؤلات وغير ذلك. والمُتلقي يتذوق وينفعل مع ما يحدث، فيتطهر، أو يقف على بُعد مسافة. القصة واضحة ورائعة كهاملت، والرسالة مُعلنة تمسك بالتلابيب كحديث عن فيتنام، والجماليات آسرة كالمهابهاراتا، والمُمثل هائل كلورانس أوليڤييه، والناقد حاكم ناهٍ، والفنان نجم زاهٍ كربّ الأرباب إنليل، والفنانة آلهة أنثوية كعشتار، والجمهور هم العبّاد الذين ينحنون ويصفقون بحرارة.

الجمهور المُشارك:

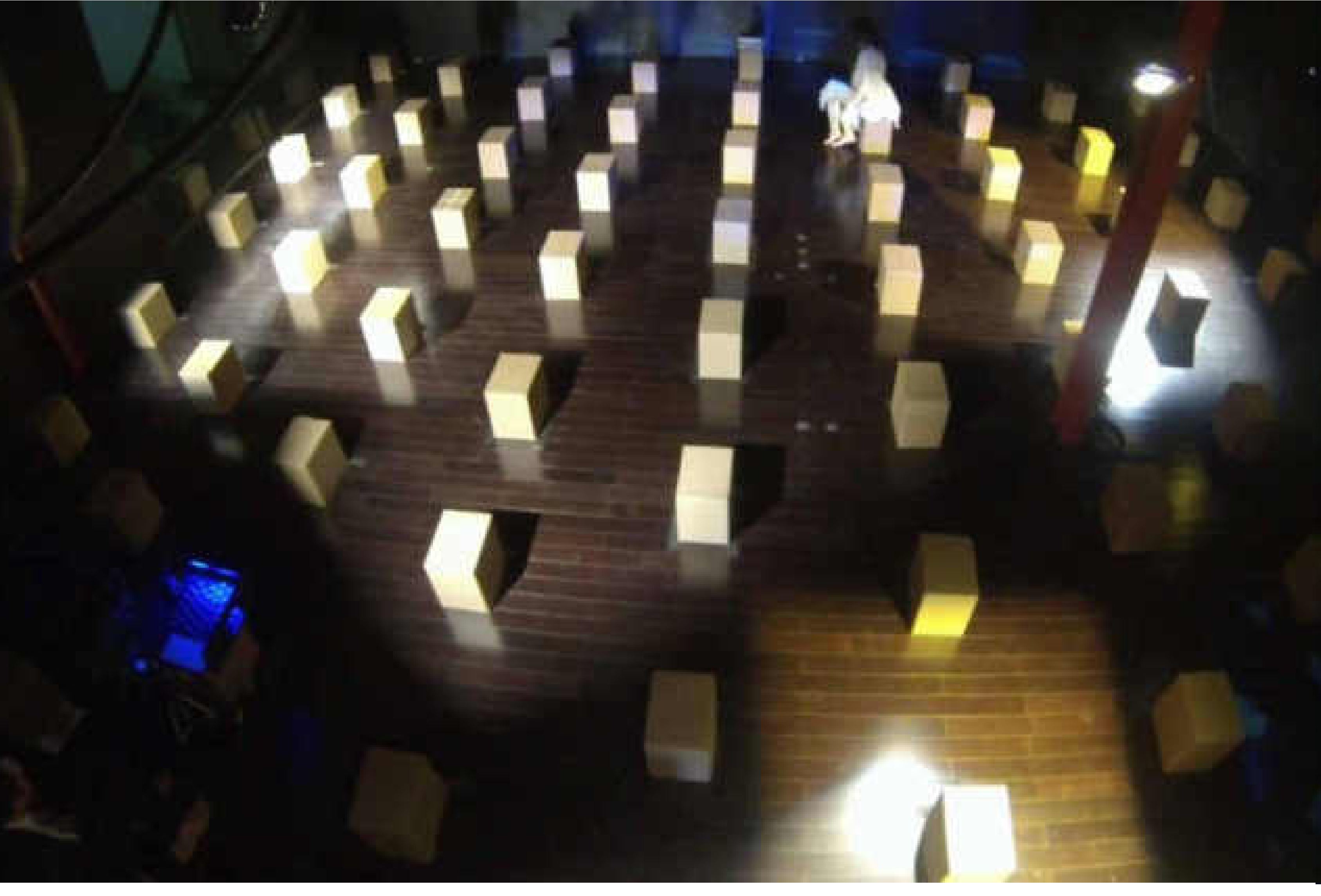
شخصيا لا يمكنني في العصر الحاضر أن أهمل المُتلقي أو أتعامل معه "كحقيقة" تستهلك(3) ما أنتجه. وإنّما أنا على يقين بوجوب بناء علاقة أخرى معه.

سأسميه الآن "الشريك"!

إنّ شريكنا دائما في حالة فعل أو رد فعل إبّان الحدث المسرحي حتى ولو بدا ككتلة في فجوة مُظلمة. فإذا غاب فعل أو رد فعله غاب وجود الحدث مسرحي. يجب عليّ أن أعترف بأنه يكوّن في عملي حالة حيوية مركزية، وذلك لكي تحدث عملية التواصل مع ما يحدث في فضاءات العرض المسرحي. بل إنّ من حقّه، كما أرى، أن يستحوذ على الفضاءات ليؤلف فضاءه "سياقه" الخاص، إذ لا يوجد سياق ذو بعد واحد موضوع في طبق ينتظر المُتلقي.

كيف يمكن أن نُحرر الشريك من سجنه السلبي؟ أم ترى عليه هو تحرير نفسه من "سجون" العرض المسرحي؟

كثيرا ما يقاوم شريكنا في العرض غواية التماس مع المادة الفنية عن قُرب أو عن بُعد، ومُحاكاة المادة الفنية والتصادم معها. في ذات الوقت يبدي رأيه في العرض المسرحي، فيستحيل إلى مُمثل بعد نهاية العرض، ويستعرض مواهبا نقدية، أو يعلن عن وجوده في ظل العمل الفني على سبيل المُقارنة غير المُباشرة مع العمل أو مع الفنان، فيكتب ويختلف ويتفق. باختصار يستنهض مُختلف السياقات المُنبثقة من



العرض المسرحي.
بالطبع.
فللمُتلقي دائما دور ما.
لكن عرضا مسرحيا كمثل "ما تحت جلدي" (4) يستطيع أن يعرّف المُتلقي باعتباره دما، أوكسجينا أو حتى فيروسا. أو يعرّفه باعتباره مركز الفعل "الإنتاج الفني"، وباعتبار العرض رد الفعل.
مُنذ ثمانينيات القرن الماضي بدأ المسرح الفلاماني تحديا يطمح إلى دفع المُتلقي للمُشاركة الفعالة "وليس الفعلية فقط" في العملية الفنية. ليس الفهم العميق للأشياء هو ما يحكم هذه العملية، بل التفكير والتأمل والاكتشاف والاستكشاف الإبداعي أو ما يسميه يان فابره Jan Fabre غجرية التفكير.
يان فابره ويان لاوارس Jan Lauwers قدّما ولعهما لما هو غير مُعتاد، ولما هو لا مألوف، وراحا يتعمقان في عملهما اعتمادا على نظرية تودور أدورنو الجمالية التي سُميت بالطريقة السلبية.
تُقدّم عروضهما المسرحية طاقة مُفرطة مصحوبة بأحاسيس أصولها في الغالب الطاقة السلبية، المُلبّدة، الثقيلة، غير المُعتادة، غير المحبوبة، غير المُستساغة التي يمكن أن تتورم فتصبح غيوما من اللاّ فهم أو الاستغلاق بل وحتى العدوانية.
ما يحدث في العرض ليس سوى أمور تدفع سواحل الروح للاتساع. فالمُتلقي يخوض، وبطريقة محمومة، مُغامرة البحث عن الكينونة الغجرية الهائمة باحثا عن هدف الأشياء والمعنى. ثم إذا به يجد نفسه في لحظة ما بعد العرض، كؤوس الاحتفال، طقوس الثرثرة.
هذه التجارب تمنح المُتلقي في المسرح المُعاصر فرصة لمُجابهة الكونسبت الفني المُفكّر فيه مُقدما بطريقة أحادية وشخصية الذي يستطيع أن ينفتح على غواية التأويلات اللاّ نهائية والحوار أو المحاورة(5).
إذا ما أراد العرض المسرحي أن ينجو من جحيم المفاهيم التي تقول: "إنّ الفن مادة جاهزة صنعها فنان تنتظر ترحيب الآخر أو تقطيبه"؛ يجب عليه أن يفهم أيضا بأنه يقف أمام تجربة فيها الكثير من التناقضات الذاتية غير القابلة للحل: تكتشف فجأة أنّ المُتلقي في الحقيقة نجح بدوره المُشارك من دون أن يعرف كيف نجح. أو تلاحظ أنّ النشاط كان نشاطا سلبيا. أسئلة من مثل متى يمنح الفضاء المُدلهّم مساحة للانتظار الإيجابي. متى يصير الفضاء الوسيط وعاء للتنفس؟
موقع آخر من مواقع التغيير والتطور هو المسرحة.
تستلزم المسرحة في الأصل العرفي انفصال المُتلقي عن المشهد المسرحي. ميگ ستيوارت Meg Stuart، كساڤييه ليروي Xavier Leroy، شارلوته ڤان دن أينده Charlotte Vanden Eynde، هم بضعة أمثلة تستولي على فضاء المُتلقي أو تدفع المُتلقي للمُشاركة الفعالة في العرض. وفي حالات مُتطرفة يحدث تبادل للأدوار وتوريط وإلغاء للفضاء الاجتماعي أو



الفني بين المُتلقي والمُبدع.

توريط:
في مدينة لوفان البلجيكية ذهبت لمُعايشة تجربة مسرحية حسيّة فريدة اسمها أوراكولوس للمُخرج الكولومبي أنريكو فاركاس(6). المُشاهدون يدخلون فرادى. أنا أنتظر خارجا حتى ينادي عليّ عسكري يقودني إلى غرفة حيث يتركني لوحدي. من مكان ما في الغرفة ينبثق مشهد مسرحي. مُمثل لوحده وأنا لوحدي كذلك. العرض المسرحي مُخصص لي فقط! كل مُتلقي يُخاطَب باعتباره واحد. وكل المُشاهدين يستلمون رسالة واحدة. المُجابهة غريبة بيننا: أنا ألتقي بالمُمثل لوحدي في غرفة مُغلقة ولا أعرف ماذا سيحدث. توني دو ماير "واحد من مُمثلي فرقتنا" كان يلعب في تلك المسرحية وفي ذلك المشهد بالذات. راح توني يحكي لي حكاية. هو يعرفني وأنا أعرفه جيدا فقد عمل معي كمُمثل. ونحن لوحدنا.
عليه أن يؤدي دوره لي.
شعور غريب!
يمثل علي؟ يكذب علي؟ تحدوني الرغبة طوال الوقت لاستفزازه لكي أخرجه من صومعة الدور بعد أن تأكدت أن لا رقيب علينا. فجأة أشعر أن الحكاية أصبحت ثقيلة جدا عليّ وغير مفهومة. جلّ انتباهي موجّه على حقيقة أننا صديقان وهو يلعب دور المُمثل عليّ أنا، ولا أحد حاضر على الإطلاق سوانا.
في تلك اللحظة أكتشف بأنّي أنا أصبحتُ المُمثل وليس هو! لقد اكتشفت أني رحت ألعب دورا، أنظر إلى توني وهو يمثل بينما هو صار مُشاهدا يرى كيف تنمو ردود أفعالي.
كالكابوس ينفتح مشهد آخر عبر الظلام فيظهر مُمثل يتقدّم مني ليطردني من فضاء توني دو ماير والغرفة. أنا مأخوذٌ "مرعوبٌ؟" وعاتبٌ على توني لأنّه سمح للمُمثل الآخر أن يتدخل فيما بيننا! توني ينظر إليّ بابتسامة من يقول: ثمّة مُفاجآت أخرى ويختبئ في الظلام بانتظار مُشاهد جديد!
الفن يسخر مني!
أردد مع نفسي بغضب مكبوت وأنا أستسلم لذلك الدوران السحري. فضاءات تستفزني من حيث لونها، ومن حيث حلميتها، وكابوسيتها، وروعتها، ودورها في إثارة الطفولة المنسية في شخصي، ومن حيث الخوف في الوقوع في المحظور. مُمثلون صامتون ينتظرون مني أن أتكلم. مُمثلات عاريات يغمضن عينيّ ويهمسن في أذني. حصان يصهل فجرا بينما فارس يخرّ صريعا على أثر مُبارزة خاسرة. مُهرج الملك لير في مونولوج طويل. دمى تستقرئ خيالي وتخبرني ماذا يحدث في دواخلي الآن. كل دمية تلعب دور أحد أطراف نفسي الغائبة عني. هل تراني أكتبُ الآن عن العرض ذاك أم أكتب عن تهويماتي؟
بعد طريق طويل أصل إلى باحة سحرية:



شيء يشبه الطفولة. اسفنج ناصع البياض. ثمّة تنور أبيض من طين وخبازة تتّشح بالأبيض كأنّها ملاك أو كأنّها مُكفنة؟ الخبازة الملاك تعطيني رغيف خبز حار. تعطيني وصيفة لها "وصيفة؟" أوراقا وأقلاما وتقول:

- إذا أردت أن تكتب شيئا فاكتب.
- وإذا لم أرد؟
- إذا أردت أن تصمت فاصمت.
- وإذا أردت ألا أصمت؟
- بإمكانك أن تفعل ما تشاء.

افعل ما تشاء! تلك هي الرسالة.

تفتح الوصيفة واحدة من الستائر. تدخل وتترك الستارة مفتوحة. هل كانت ستارة؟ تنتابني الرغبة في التلصص على ما خلف الستارة، لكني أقول لنفسي:

- هل يحق للمُتلقي أن ينظر خلف الكواليس؟ أن يأكل؟ أن يدخن؟ يتحدث مع المُمثلين من دون إتكيتات ومن دون أن يقاطع المشهد؟ أن يتآمر مع مُمثل على مُمثل آخر؟

إلغاء الفضاء الاجتماعي:

مسرح الإنترنت "لأندريانه جانيك وليزا براناس" طوّر على سبيل المثال عرضا في الإنترنت. في انتظار جودو دوت كوم قدمت في غرف الچات حيث تصادمت ديالوجات فلاديمير واستراجون وتضاربت مع چاتات الغرف المُعتادة على مواضيع من مثل "البيت، الحديقة، المطبخ"، وكذلك جعلوها تتحاور مع تلك اليوميات الچاتوية.

في التجربة التي تلتها ذهبوا أبعد. تركوا 11 مُمثلا في أربعة قارات، كل قارة في توقيت مُختلف عن الأخرى يبنون حوارا مع چاترس عشوائيين. كل شخصية حصلت على فگر كومبيوتري مُتحرك وكذلك صوت، وعن طريق بالونات التفكير وعن طريق استخدام إمكانيات الهمس صار بالإمكان خلق وهم شخصي وخاص. المُتلقي أو الچاتر يتعرض لعملية استجواب بشكل فعال من خلال المُمثلة/ الفگر الكومبيوتري "سيلو" التي تظهر على الچات باعتبارها صحافية تجري استجوابا عن قضية التلاعب الهورموني والجيني للأطعمة.

انظر!



هنا بالذات يكون العرض غادر آخر مرفأ من مرافئ الأعراف المسرحية. فعن طريق وجوده بين أنظمة الترانس ديسيبلينه **Transdiscipline** يولد طريق ثالث. وهناك، في ذلك الطريق يلتقي العرض والمُتلقي.

إنّ المسرح الذي يشرّع الأسئلة الأساسية في واحد أو جميع عناصر كينونته يصل إلى مُخاطرة مجنونة واحدة: أن يضيّع نفسه في خضم التطور والتحول ويتوقف عن تسمية نفسه عرضا مسرحيا. أما ما تبقى من كلاسيكيات المسرح فهي فصول سياسية، تكنولوجية أو اجتماعية مفزوعة وتريد أن تلقي بحملها من فوق ظهرها.

إن مُخاطرات التجول بين طرق الأنظمة الضيق جدا كصراط غير مُستقيم يتضمن خطر اختفاء الحدود بين الطوابق العليا والسقوط في الهاوية.

لهذا فهو موضوع آمن جدا أن تكون في موقع خارج الواقعة المسرحية المُعاصرة.

المُتلقي في طريق الإبداع:

العلاقة بين الفنان والمُتلقي تتكون من شراكة إبداعية. نحن لم نعد في عصر نستقبل فيه العرض المسرحي المصنوع بإتقان. في عصرنا الحالي يستقبل المُتلقي شيئا عليه أن يقوم بإكماله بنفسه. عليه أن يكون ناشطا وحاضرا بل وحتى أن يملأ فجوات أو ثغرات العرض.

في مسرحية سيركو **Cerceau** الفلامانية لعب المُمثلون في الفصل الأوّل بطريقة مُدغمة وغير قابلة تقريبا للفهم. بل حتى تكاد أن تستعصي على حلّ رموزها. بعض الجُمل تتساقط، أنت لا تسمع أكثر من شظايا كلمات أو بقايا كلمات أو آثار كلمات. أنت تجد نفسك مُجبرا على أن تجمع تلك البقايا الكلماتية لتصل إلى تأويل خاص بك. عليك أن تحدد بنفسك السياق الذي تريد أو التأويل.

يجب على المُتلقي أن يساهم في تكوين العرض. وتلاحظ في الحال الآن أنّ موضوع تحليل العرض المسرحي لن يكون مضبوطا أو دقيقا أبدا.

في مسرحية "ظلال في الرمال" عام 1994م اشتغلنا على قضية السجادة الإيرانية والتعتيم على جزء من الكلام وإضاءة الجزء الآخر، وفي مسرحية "عين البلح" خيّرنا الجمهور بين حذف الجزء الأخير من العرض أو الاستمرار. فنحن لا نرى في أنفسنا سجانين على الجمهور نمسك بتلابيبه حتى النهاية. العلاقة مع شريك العرض "المُتلقي" علاقة طوعية لا تسمح أن نشترط عليه أن يعذّب نفسه للبقاء جالسا في الصالة أمام عرضٍ مسرحي يراه سيئا. في كلاسيكيات المسرح نقول مثلا: إنّ المُتلقي يجب أن يحترم جهد العاملين في العرض ولهذا من غير اللائق أن يغادر المُتلقي صالة العرض! أمرٌ مُضحك! وكأن مجيء شريكنا في العرض ليس احتراما وذهابه ليس حنقا واحتجاجا ونقدا.

ذلك هو شكل من أشكال المُتلقي الشريك والمُبدع.

الإبداع لا نقصد به فقط حقيقة أنّ شريكنا

في الإبداع يؤلف مسرحيته الخاصة عند مُشاهدة أو مُعايشة عرض ما. بل نعني به أنّه يصبح ربّما واحدا من أعضاء الفريق الإبداعي، ويشارك مُشاركة خلاقة في العرض كما أشرت في عروض "بدويون في المدينة".

المُتلقي مُشارك فعال وتتوزع فعاليته عدة مستويات.

في المسرح المُنتدى Forumtheater: ثمّة حديث عن قوة وأصالة العرض التجريبي، عن الجماعية في الخلق الفني. فالمسرح المُنتدى هو نص مفتوح. مثلا يطرح مشهد ما سؤالا على المُتلقي. ثمّة "جوكر" ومُمثلون يذهبون إلى المُتلقي للبحث عن إجابة أو حل أو وجهة نظر "رؤيا" في الإشكالية التي قدمت على المسرح. ثمّة إيمان صادق وحقيقي بإجابات المُتلقي المُحتملة المُمكنة أو غير المتوقعة أو الأسئلة المُضادة التي يوجهها إلى المشهد المسرحي. كذلك ثمّة إيمان حقيقي بتبادل الأدوار: من مُتلقٍ إلى مُمثل. مسرح تعليمي؟ مسرح جماعي؟

يجب أن نشدد على اللا وجود للنبرة الفوقية أو التعليمية في عروض المسرح. فالمسرح المُنتدى يقوم بوظيفة تنشيط المُتلقي. ليس بطريقة سلبية تحاول أن تعرف، أن تسترق السمع على ما يجري للمُتلقي من خلال مشهد نمثله معه. بالعكس. المشهد هو رحلة بحث عن نتائج الفعل الذي نقوم به في المشهد.

المُتلقي الخلاق:

فرقة سي دو كو C.De Koe (7) تقدم "وجبة" مسرحية: خمس مسرحيات تم التدريب عليها مُسبقا بحيث أصبح كل مُمثل أو مُمثلة قادر(ة) على لعب كل الأدوار رجالية أو نسائية. العرض يخضع لخيار المُتلقي. كمُتلقي تختار المسرحية التي تريد، توزّع الأدوار على الكادر. عرض عام 2002م كان هاملت، في انتظار جودو، ماكبث، بستان الكرز، بيت الدمية. مُتلقي ما يقول: أريد بستان الكرز. مُشاهد آخر يوزع الأدوار على المُمثلين. واحد من المُشاهدين يقرر أن يلعب أحد الأدوار فيحصل على نسخة من سكريبت المسرحية ويبدأ العمل. يحتج أحد المُشاهدين فيطلب أن تقدم مسرحية ثانية. من جديد. استراحة. توزيع أدوار.. إلخ.

يان روتس(8) Jan Ruts يوزع على المُتلقي أوراق تشبه أوراق اللوتو. في الورقة رقم. الرقم يعني مشهد حركي قصير أو طويل فردي أو جماعي. يسحب المُتلقي أوراقا فيها أرقام موضوعة في سلّة كسحبة اليانصيب. ينادي رقما. المُشاهد يجد نفسه مُجبرا على الاعتناء بالإلقاء وبالحركة وبالحالة النفسية. توجد مُلاحظة تحت الرقم اللوتوي: بإمكانك أن تعيد الرقم أكثر من مرة. أن يقرر المُشاهد الإعادة هي مُبادرة خلاقة من جهة وتحتوي على تلبّس لبوس مُخرج عليه أن يظهر أمام الآخرين كمُمثل كذلك.

نحن نرى المُمثل يؤدي المشهد ثم يعيده. نرى مُشاهد آخر يقف. ينادي برقم آخر. ثم يصبح الأمر حوارا بالأرقام بين المُشاهدين بينما المُمثلون يؤدون المشاهد المُرقمة أو ينتقلون من مشهد إلى آخر بشكل يفاجئهم به الجمهور فيدور بناء على تعليمات المُتلقي الإخراجية و"اللوتوية". هناك تحدث حالة للمُمثل هي أن يرمي أقنعته خارج الدور، يرتبك في الحركة، يتأتئ، يغضب، يصرخ، وكل هذا غير موجود في الأصل. عموما، قبل أن تعرف ما الخبر ترى ولادة عملية مسرحية مُتكاملة من الناحية النفسية والعرضية والدوافع وغير ذلك.

في عرض فرقة (9) Forced entertainment في عام 1996 Quizoola م! يسأل المُشاهد المُمثل بعد أن كان وضع مُقدما أسئلة على عرض لم يره من قبل في سلّة بريد! أي يضع أسئلة لا علاقة لها بالعرض أو بالإنتاج الفني.

مسااااابقة/ كارثية: بمثابة دعوة لعب بأسئلة تطرح وإجابات تُعطى. وكمثل أيّ لعبة ثمة حاجة لأن يتم لعبها بطريقة حيّة. لأجل أن تلعب اللعبة "وهي تسمى عرضا" استخدم الـ2000 سؤال التالية المطبوعة والموضوعة في قصاصات ورقية.

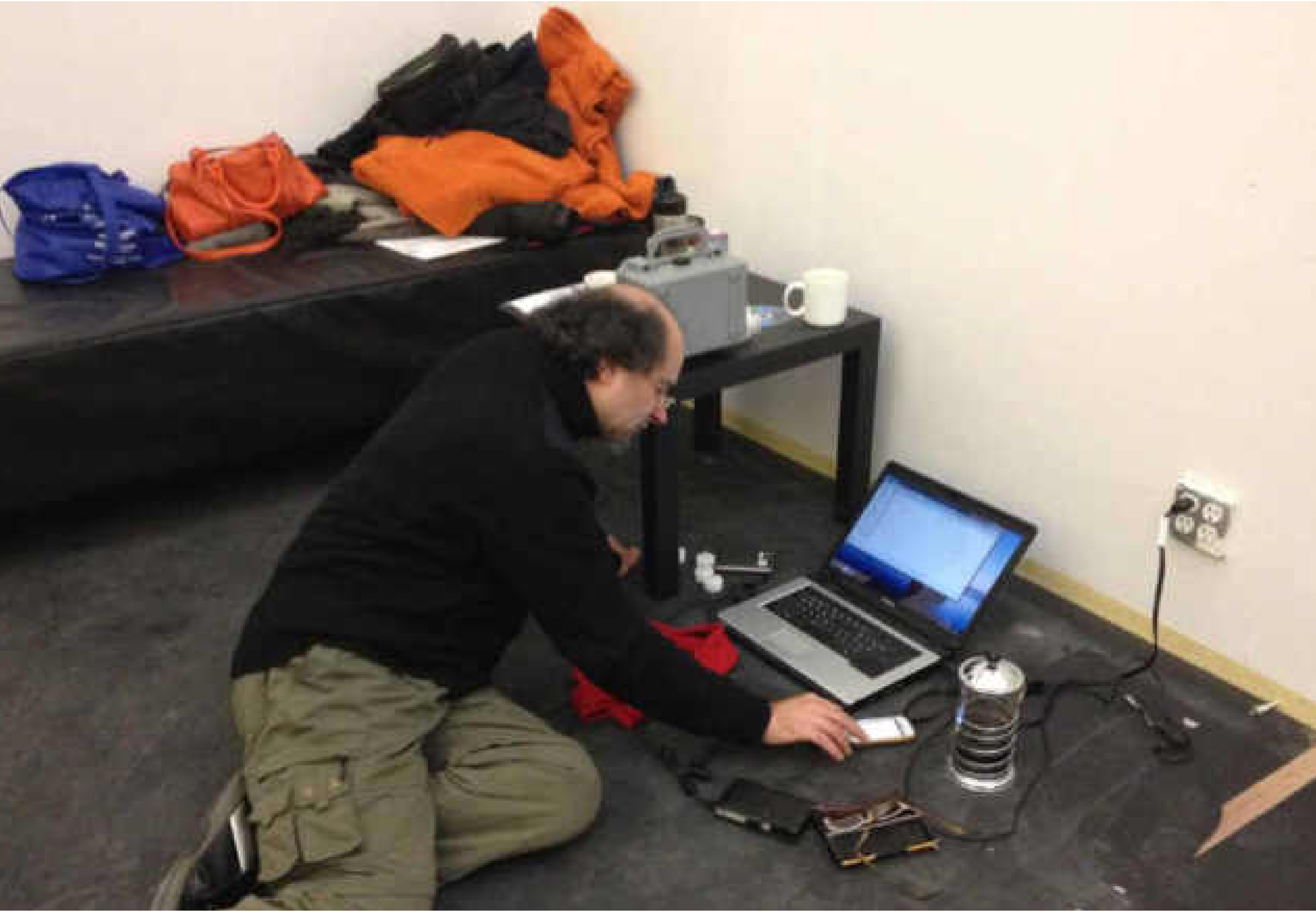
مُمثلان بملابس عمل قذرة يجلسان لمُدة ست ساعات في غرفة مُغلقة داخل حلقة من الأضواء، وهما يسحبان بالدور أسئلة من السلّة ويقدمان إجابات أو يصيغان أجوبة. من المُمكن طرح الأسئلة في أيّ سياق "عن طريق الاختيار العشوائي أو عن طريق التصميم المُسبق". يمكن لبعض الأسئلة أن تخضع للتكرار- لغرض الحصول على جواب أفضل، أو للحصول على نفس الجواب، أو لأي سبب آخر. يمكن وضع أسئلة جديدة أو مُلاحقة السؤال بأسئلة أخرى جديدة أو تمّ طرحها من قبل. ببساطة فالنص هو عبارة عن كتالوج من الاحتمالات، ولائحة من المُقترحات. يمكن أن تكون الأجوبة صادقة أو كاذبة. الأكاذيب والأخطاء يمكن أن تخبرنا عن الشخصية أو الشخص بقدر ما تخبرنا الأجوبة "الصادقة". الجواب المُمل أو السخيف ربما يكون أفضل في بعض الأحيان من الجواب الذي يفترض أن يكون ذا مغزى.

بعد ثلاث ساعات يصبح لسان المُمثل واهيا أو فمه يترهل، وتختلط الاتصالات في دماغه.

مُتعبا يتهالك المُمثل تتبعه نوبة من الهستيريا. إنّه يجد نفسه يقوم بأفعال لم يكن يتوقع أن يقوم بها، يقوم بحركات غير مُرتبة سابقا، يتحدث أو يتحرك من دون أن يفكر بطريقة مُستقيمة، بدون تروٍّ. في هذه المرحلة تسقط دفاعات المُمثل وتنفضح أسراره ليصبح عاريا.

في عملي المسرحي أصبح مُنذ عام 1998م بإمكان المُشاهد أن يختار مقطعا مُعينا من المسرحية لكي يُعاد تحديد تسلسل الأحداث بطريقة أخرى: من النهاية إلى البداية، أو من الوسط صوب النهاية، أو توليف مشاهد غير مُتسلسلة. إنني إذ أفعل ذلك أعلن بأنّي أعي بأنّ العرض المسرحي كائنا غير مُتحجر أو مُتجمّد أو ذي هيئة أبدية هي ذلك الإطار الذي رسم له ذات يوم. إنّ العرض المسرحي مجموعة مُفردات، أو أرواح، أو سمّها ما شئت. إنّها معطيات قادرة على التحول الكيمياوي. ولذا فأنا أحبّ أن أرى في المشاهد سينوغرافا أو مُخرجا أو مُمثلا أو مُوسيقيا أو دراماتورغا.

إنّ عروض فرقتنا "الغجرية" محكومة بالخيارات الفنية للمُشاهد. وهي خيارات تساعدنا في خلق عروض مسرحية غير مسبوقة بعدد المرات التي يحدث فيها ذلك القاء الفريد مع الشريك أو المُشاهد. موقع العرض والأدوات والأشياء الموجودة تمنح



العمل فضاءات جديدة في المعنى، تنشأ تأويلات جديدة. وهكذا يجلب كل فضاء جديد معانٍ جديدة وتداعيات، أو ما أحبّ أن أسميه: تأليفا جديدا للعرض.
إنّ المُشاهد "الشريك" يختار الموقع المُقترح للعرض ويؤثثه حسبما يعتقد أنّ ذلك مُناسبا. في كل عرض ثمّة سينوغراف جديد. ثمة سيدة تؤثث الموقع بأجواء شرقية إكزوتيكية وبجلسة عربية، الأمر الذي يبعث طاقة النقد والسُخرية غير العدوانية من البُعد الاستشراقي. وثمّة سيد يختار موقعا عاريا تجريديا يستثير دوافع العنف والعدوانية الكامنة في العرض للبروز. فالضياع في الفضاء الكبير واللّا ألفة الكامنة في المسافات المُتباعدة، موضوعان يمكن من خلالهما رؤية ما هو عدواني.
العرض الأوّل هو البروفه الأولى مع الجمهور، والعرض الأخير ربّما هو العرض الوحيد في المسرح. أما ما بينهما فينمو العرض من خلال التفاعل الخلاق مع المُتلقي، ومن خلال التفاعل العضوي بين عناصر العرض المسرحي والفضاء المُقترح الجديد والمشهديات الجديدة.
أحيانا توضع الفرقة في فضاء يؤسسه شخص ما حسبما يريد وما علينا إلا أن نأتي لنقبع بضع ساعات ثم نقدم العرض. المُخرج الجديد للعرض يطلب منا أثناء التحضير أن نؤدي المشهد الفلاني ونحن مُتدثرين بستائر طويلة تهبط من شباك كبير، ويقترح علينا أن نقدم مشهدا آخر في زاوية مليئة بالمصابيح، ويطلب منا أن نلعب مشهد القتل في مغاسل أمامية يفتح لنا بابا ضيقا لنراها تنكشف على فضاء العرض ثم يفتح باب حديقته الفاتنة في ذلك الجو الذي يعصف بالبرد والثلج لكي نؤدي هناك مشهد مُمارسة الحُب تحت مشاعل ثبّتها خصيصا لعرض تلك الليلة. والمشهد الأخير يقرر المُخرج المشاهد أن يحدث في الطابق الأعلى، فلا يتبقى من المشهد سوى طرطشات أقدام، مصحوبة بولولة أحذية، وأصوات خطوات تركض أو ترقص أو تهمس أو تلفظ النفس الأخير.
هكذا سيقرر المُخرج الجديد طريقة لقاء العرض بين المُشاهد والمُمثل:
يأتي الجمهور. مُجاميع بشرية لا تعرف بعضها تلتقي مع بعض. يحدث تعارف. يشربون شيئا ما. يتوزعون في موقع العرض بمُساعدة المُخرج الجديد للعمل. يقدم العرض. بعد العرض لقاء بين الجمهور والفنانين وهم يحتسون شيئا. يتبادل الجميع الحديث والأنخاب والمُلاحظات. وغالبا ما يتحول اللقاء إلى احتفال وسهرة تستمر حتى ساعات الفجر الأولى. أحيانا تنبثق من هذه الوقائع العروض حالات ما: علاقات حميمية، صداقات، و.. و.. و.
فجأة، بعد أشهر يرنّ التليفون على فرقتنا. هؤلاء الذين كان العرض سببا في تحولهم إلى عائلة يشعرون بالامتنان لنا. فنحن بنظرهم عراب الزواج. لذا قرروا أن يقدموا



لنا هدية لقاء تلك الصداقة الفريدة:
- أنتم مدعوون لتقديم عرض عندنا!
هذه الطريقة في العمل تعتمد من جهة طرائق عمل المسرح الغربي اليوم ومن جهة ثانية وحاسمة على الفنون الشفاهية ومنها الحكواتي والتعازي:
جمهور الحكواتي جمهور فعال يشارك في تحديد مسالك الحدث. فعندما يبدأ الراوي حكاية عن بطل معروف ينقسم الجمهور إلى مجاميع: الواحدة تتخذ جانب البطل والأخرى تتخذ موقفا مُغايرا. يركّز الراوي، وبفراسة، أثناء سرد الحكاية على معرفة موقف الجمهور لكي يتمكن بعد تخمين ردود أفعالهم ومواقفهم من تقديم حكايته بطريقة متوازنة لذلك الجمهور. وتصل مُشاركة الجمهور في عرض الحكواتي إلى مديات بعيدة في كثير من الأحيان: الجمهور "في المقهى مثلا" كثيرا ما يقوم بتهيئة أجواء المكان بشكل مُسبق اعتمادا على عنوان الحكاية. أما أثناء السرد فيستثير المُشاهدون بعضهم وإذا ما حدثت مُصادمات في الحكاية فأنها تنتقل أحيانا لتتحول إلى مُصادمات حقيقية بين الجمهور.
بوعي وفهم واضح لمشاعر جمهوره يحاور الحكواتي الحاضرين ويتلاعب بمشاعرهم، أم ترى مواقف الجمهور هي التي تحدد مسالكه؟ في لحظة متوترة من الحكاية، يتوقف الحكواتي أحيانا عن السرد. ينهض ويغادر إلى بيته. الجمهور يهرع خلفه إلى البيت ويهدده إذا لم يعد للمقهى لكي يخلّص البطل من ذلك الموقف المُرعب. وبعد رد وبدل ونقاش يتفق على أن يخلّص الراوي ذلك البطل من أزمته انطلاقا من بيته دون أن يعود إلى المقهى. جزء آخر من الجمهور يحتفل بغياب الحكواتي عن المقهى لأنّه انتصار لبطلهم.

ما قبل الخاتمة:
نحن لا ننكر أنّ ثمّة في المسارح الرسمية والأعراف المسرحية التقليدية والمُعاصرة فسحة للتفاعل بين الجمهور والعرض. رغم أنّ هذه الفسحة لا توصل المُتلقي إلى مستوى تسميته "الشريك". عندنا تحدث القضية بطريقة أخرى. الموضوع والواقعة والأحداث تشكّل طقسا: طقس اللقاء الحميم. يترجل المُمثل من علياء الخشبة والمنبر، يخون هالته القدسية وموقعه النخبوي مجازا بالنسبة للآخر ويتقدم ليكون في نفس موقع الآخر وبهذا يولد فضاء جديد للكينونة: اثنان في حوار من إنسان إلى إنسان وليس من فنان إلى مُتلق. وهذا اللقاء من إنسان إلى إنسان لا يقتصر على المشاهد المسرحية التي يكون فيها المُتلقي فاعلا بل تمتد لتشمل كل ما يحيط بالواقعة منذ قدوم فريق العمل حتى مُغادرة كادر العمل الفني لمكان أو فضاء الواقعة. كل هذا يشجع الحوار واللقاء بين طرفي العملية المسرحية.
هذه الأفكار تعود بنا مُجددا إلى سؤال السياقات "الاستهلاكية" الماركتنگ الثقافي. ماذا يعني أن تكون مُتلقيا فاعلا عندما تنتهك فعاليتك عن طريق وسيط مُقحم؟ هل ثمّة حاجة لوسيط بين "النشاط الفني" الإبداعي والمُتلقي؟ هل المسرح مادة فنية أم وسيط بين الفنون؟ هل المُشاركة الإبداعية الفعالة موضة جديدة؟
عندما نفكر بالمُشاركة الثقافية الجماعية: الإنترنت، الحكواتي، التعازي تبدو لنا كلمة "النشاط الفني" وكأنّها مُصطلح موضوعي.
بيد أني أعتقد أنّ هذا المُصطلح بحاجة إلى إعادة تعريف وإعادة طرح إشكاليته أو يجب مشكلته. إذ ماذا يعني المُتلقي المُتفاعل والمُشارك الفعال عندما ترى إنّه ليس سوى موضوعا "مركز أو بطل" للثقافة الاستهلاكية؟(10).

الصفحة الأخيرة

خواطر على حافة النهاية

في 8 نوفمبر، ستحتفل الأمم المُتحدة مُعلنة عن وصول تعداد الجنس البشري إلى 8 مليار نسمة، حتى الكورونا لم تستطع تأخير الوصول لمحطة الثمانية مليارات سوى لبضع شهور قليلة، ثماني مليارات نسمة، رقم مُبهر لكائن حي يبلغ متوسط وزنه عند البلوغ 70 كيلو جراما، الحيوان الثديي التالي لنا في كثافة العدد على الأرض هو "البقر"، بتعداد يفوق 1.4 مليار نسمة، أم علي أن أقول: رأسا، لأن "نسمة" محجوزة حصريا للبشر؟
يلي البقر، الخنازير الداجنة، ثم الخراف الداجنة، لاحظ أنني لم اتبع "البقر" بوصف داجنة، لأن البقر البري قد انقرض بقتل آخر أفراده في وسط أوروبا في وقت ما من القرن الخامس عشر، كانت أنثى قتلها البشر، ووضعوا نصبا تذكاريا حيث سقطت لتخليد ذكرى آخر بقرة برية.
ثماني مليارات رأس من البشر، أو نسمة، أو فرد، كيفما أحببت، يزحمون الكوكب، بينما ينزلق العالم كله لأزمة اقتصادية رأسمالية دورية تُماثل تلك التي ضربت البشرية خلال ثلاثينيات القرن العشرين، بينما تسقط مصر في هاوية انهيارها الاقتصادي الخاص، وتقف على حافة هاوية شُح غذائي، حيث لا يمكنك أن تمنع نفسك من استجلاب لحظات تاريخية قديمة عرفت باسم "الشدة".
ماذا يمكن أن يفعل "المثقف"، أو "المُبدع" في لحظة تاريخية كهذه؟ هو يعلم أنه سيكون أول ضحايا الانهيار الاقتصادي، في مصر؟
مع شُح االورق وارتفاع سعره الجنوني، تدخل صناعة النشر في موت إكلينيكي بعدما صارعت الغيبوبة لسنوات، وعلى ما أعلم هو نفس الحال في تونس مثلا، وأين ايضا؟ لن نخدع أنفسنا، فحينما يخير الإنسان ما بين الكتاب وكيس الأرز، ما بين المطبوعة الثقافية ورغيف الخبز، فهو لن يختار أن يكمل عشاء صغاره ثقافة، نحن خسرنا هذه المُقارنة مبدئيا، هذه حقيقة، فماذا بقي لنا؟
لندخل للظلام خطوة أخرى، لنبتلع جرعة أخرى من الحقيقة المُرة، هذا، يا أعزائي، ليس عصر المُثقف ولا المُبدع، هذا عصر "الناشط الثقافي"، و"الفاعل الثقافي"، إذا ما كانا المُبدع والمُثقف هما زارعا البرتقال، فالناشط الثقافي هو تاجر الفاكهة، ومالك محل العصير، وحتى لو توقف زارع البرتقال عن رعاية أشجاره، لو قطعها وأحرق أخشابها يأسا أو لمُجرد شعوره بالبرد، فالسوق مليء بمساحيق صناعية لها طعم ورائحة ولون عصير البرتقال، وهي مُزينة بصور ثمار البرتقال كذلك، مع شيء من الخيال، يمكن للمُستهلك الاقتناع بأنه يشرب برتقالا، بينما انقرضت الأشجار ونُسي فن زراعتها والاعتناء بها، ماذا بقي لنا بينما يدخل العالم نفق الأزمة الاقتصادية المُظلم، بينما تسقط أوطاننا- لتميزها التاريخي- في بئر مُظلمة داخل هذا النفق صانعة كارثتها الخاصة؟ ماذا بقي لنا؟ هل علينا أن نستمر في العزف بينما تغرق التيتانيك؟ ليحتضننا قبر المياه الثلجية القاتلة ونحن نُطلق آخر نغمة في السيمفونية؟ هل علينا أن ننهمك في تسجيل لحظات السقوط، رصدها؟ توثيقها إبداعا؟ لربما نترك لمن سيأتون بعد مرور الكارثة شهادتنا على نهاية حقبتنا الحضارية؟ نشتري بإبداعنا مساحة في مُستقبل لن نراه أو نعيشه؟ هل يُتوقع منا أن نتخيل المُستقبل فيما بعد؟ نحلم به؟ نُخطط له حتى؟ نحن الذين لم نستطع الحفاظ على واقعنا من السقوط، هل يحق لنا أن نخطط المُستقبل؟ ألن يُعد ذلك غرورا وتجاوزا غير مقبولين؟ هل ما زال لنا مكان في هذا العالم؟ هل سيكون لنا مكان في العالم فيما بعد؟ ألسنا نوعا مُعرضا لخطر الانقراض، خسر معركة التطور أمام "الناشط الثقافي"؟
لحظة لأبحث عن علبة الثقاب، ربما يمكنني إشعال شمعة وسط هذا النفق، ماذا لو أن الناشط الثقافي هو نتاج لحظة الاضمحلال الحضاري، وسيتلاشى معها بينما ينزلق العالم للحظة ظلام حضاري، وبينما سينبثق الفجر على الناحية الأخرى سيكون هذا الناشط مُجرد "حفرية" قديمة تنتمي لعصر بائد وزمن مفقود؟ أتعلم أن الكائنات مُندمجات الأقواس Synapsid- الأسلاف القديمة للثدييات- ظهرت قبل الديناصورات بحقب طويلة وحكمت الكوكب كله، ثم خسرت صراعها التطوري ضد أسلاف الزواحف والطيور وعاشت في الظل لأكثر من 150 مليون عام، وحين سقطت مملكة الديناصورات، عادت لتحكم العالم كثدييات؟ ربما نحن المُثقفين والمُبدعين نُعيد تمثيل الدراما القديمة التي خاضها أسلاف الثدييات القدامى، ربما سنعود في عالم "ما بعد" لتسيد الأرض بينما تكون كائنات الناشط والفاعل الثقافي قد انقرضت للأبد، ربما؟ كم علامة استفهام سطرت؟ كم سؤالا سألت؟ هل أسرفت وأثقلت عليك عزيزي القارىء؟ عذرا فهذا هو وقت الأسئلة الكبيرة، وقت الأسئلة القاسية، ووقت الإجابات المُؤلمة، الصعبة، يقال: إن أمناء مكتبة الإسكندرية لم يهجروا قاعاتها حتى وهي تحترق، يقال: إن كهنة معبد سيرابيس الكبير في الإسكندرية البائدة بقوا يمارسون شعائرهم لآخر لحظة بينما الهمج يهدمون المعبد من فوقهم، ربما علينا أن نتبنى نفس المصير، نحن الصوت الأخير المُرتل في قاعات المعبد المتهاوي، القارىء الأخير في ممرات المكتبة المُحترقة، نحن مجد البشرية الوحيد الباقي، وبينما تنزلق للظلام، ما أبدعنا وسنبدع هو ما سيجلب لها مرة أخرى النور، أو ربما، لا.

ياسر عبد القوي


خيري
بشارة
مجدي أحمد علي
سلمان رشدي
الفن والدين

SCHINDLER'S LIST



قائمة شندلر Schindler’s List هو فيلم درامي تاريخي ملحمي أمريكي من إنتاج عام 1993م، ومن إخراج وإنتاج المُخرج الأمريكي Steven Spielberg ستيفن سبلبيرج، وهو مُقتبس عن رواية Schindler’s Ark التي كتبها الروائي الاسترالي Thomas Keneally توماس كينيلي عام 1982م، ويتابع الفيلم أوسكار شندلر، رجل الصناعة الألماني الذي أنقذ أكثر من ألف لاجئ مُعظمهم من اليهود البولنديين من الهولوكوست من خلال توظيفهم في مصانعه خلال الحرب العالمية الثانية.

تم التصوير الرئيسي في Krakow كراكوف البولندية على مدار 72 يوما في عام 1993م، كما صور سبلبيرج بالأبيض والأسود، حتى أنه اقترب بالفيلم من كونه فيلما وثائقيا، وقد تم عرض الفيلم لأول مرة في 30 نوفمبر 1993م في واشنطن العاصمة الأمريكية، وقد حقق 322 مليون دولارا في جميع أنحاء العالم بميزانية قدرها 22 مليون دولارا!